VAN OUDE EN NIEUWE KUNST

VAN OUDE EN NIEUWE KUNST een bundel vertoogen door JAN KALF

UITGEGEVEN IN DEN BERG THABOR
□□ TE AMSTERDAM IN MDCDVIII □□
BIJ C. L. VAN LANGENHUYSEN
(B. F. M. MENSING EN C: SCHADE)

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/vanoudeennieuwek00kalf

⊡ VOORBERICHT ⊡

Er is ongetwijfeld in de laatste jaren eenige herleving merkbaar van de belangstelling voor kerkelijke kunst, die, na het door Thijm en zijnen kring gewekt réveil, zoetjesaan weêr was ingesluimerd. Haar ontwaken gebeurde bij wapengekletter, want de elders al zoo goed als volstreden strijd om het goed recht eener Moderne, begon, op het gebied der kerkelijke kunst, eerst toen algemeen te worden. Lang heeft de strijd niet gewoed: ook uit den mond van vergrijsde combattanten vernam men sedert al woorden van toenadering.

Inderdaad schijnt in de meening der tegenstanders van „moderne" kerkelijke kunst een KENTERING te zijn gekomen — en dus het oogenblik niet ongeschikt, om aandacht te vragen voor een PLEIDOOI, aan de belangen dier kunst gewijd, want waar het strijdrumoer bedaarde, zal er allicht naar rustige uiteenzetting geluisterd worden.

Met het gehoor, dat de pleitredenaar voor zijne zaak mocht hebben gewonnen, was er dan na te gaan hoe een nieuwe opbloei der kerkelijke kunst is voor te bereiden en te verwezenlijken, en daartoe diende in de eerste plaats te worden gesproken over haar geestelijken grondslag, aan welker studie de CHRISTELIJKE IKONOGRAFIE zich wijdt.

Maar vervolgens moest tot het begrijpen, ook van de kerkelijke kunst in haar verschijning, de weg worden gebaand. Er diende dan in de eerste plaats over de „moeder der kunsten" — OVER BOUWKUNST — te worden gehandeld, wat niet geschieden kon, zonder dat

EEN MISSTAND in het oog liep. Daarna viel aan de sierkunst te denken, waarbij meer bepaaldelijk het een en ander te zeggen zou zijn over het wezensverschil tusschen HET SCHILDERIJ EN DE DECORATIEVE SCHILDERKUNST, terwijl er ten slotte alle reden bestond er aan te herinneren, dat het oud vermaan FESTINA LENTE aan de versiering van het kerkgebouw allergelukkigst ten goede kan komen.

Ziedaar, in weinig woorden, het program van dezen bundel, dien ik, als het niet onbescheiden leek, een inleiding tot het begrijpen van kerkelijke kunst zou willen noemen.

De bundel bestaat uit eenige reeds vroeger gepubliceerde opstellen en een onuitgegeven lezing. Terwille van het geheel zijn in deze, oorspronkelijk losse, stukken hier en daar wijzigingen gebracht: beschouwingen van indertijd strict actueelen aard konden vervallen, herhalingen dienden vermeden, maar elders schenen niet onbelangrijke uitbreidingen gewenscht.

Zoo is er, hoop ik, nu toch een samenhangend boek gegroeid uit mijn vertoogen, een boek dat velen moge winnen voor het bevorderen van de kunst in dienst der Kerk, en in ieder geval tot begrip van haar wezen leiden.

'S-GRAVENHAGE, 15 September 1908.

JAN KALF.

INHOUD

KENTERING

⧈ KENTERING ⧈

Er is een tijd geweest — de rechtmatigheid van dit perfectum worde mij toegegeven — waarin mannen, die, met jeugdigen ijver en onmiskenbaar goede bedoelingen, tot de herleving der kerkelijke kunst wenschten mede te werken, zonder verzet te ondervinden als grondstelling konden aannemen, dat een zoodanige renaissance zich de kunst der middeleeuwen ten voorbeeld had te houden. En er waren zelfs niet weinigen, voor wie het axioma gold, dat al hetgeen in dien gulden tijd niet was voortgebracht, of althans beproefd, uit den booze en ketterij moest worden geacht.

Wat door Dr. Schaepman volkomen terecht en met wijze bezadigdheid gezegd was: „Al het menschelijke wisselt bij het voortgaan en iedere voortgang is geen vooruitgang nog. Het voortbrengen van nieuwheid op nieuwheid voert niet tot het scheppen van steeds beter en beter" — dit werd door anderen in strikt-exclusieven zin opgevat en leidde hen tot de meening, dat er buiten het Romaansch en de Gothiek geen zaligheid en in afwijking van dezer vormenschat slechts dwaling was te vinden.

Er is maar één antwoord op zoo kleinmoedig denken, en het is met fierheid gegeven door een man, die zeer vooraan staat in de rij der negentiend'eeuwsche Katholieken, Léon Gautier, toen hij uitriep, na een

geestdriftige eerbiedsbetuiging aan juist dezelfde kunst, die men als onovertrefbaren norm wilde stellen: „Les temps sont passés où je ne sais quelle haine aveugle et ridicule fermait nos yeux aux éclatantes beautés de cet art si original, si puissant, si chrétien; mais les temps aussi sont passés où l'on faisait de l'art du XIII[e] siècle un idéal impossible à franchir. Quant à moi, j'ai le très ferme espoir que le monde chrétien a un long avenir devant lui, que nous sommes encore dans les premiers siècles de l'Eglise, ET QUE POUR ABRITER L'EUCHARISTIE, NOUS TROUVERONS ENCORE PLUS D'UNE ARCHITECTURE NOUVELLE".

Ik vond aanleiding tot het zeggen dezer dingen in een belangrijk opstel, dat het ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICHE KUNST ons bracht[1]). FERDINAND LUTHMER — wiens recht van meespreken in dezen moeilijk betwist kan worden — schreef daarin nl. over DIE MODERNE KUNST UND DIE GOTHIK en vond gelegenheid, in weinige bladzijden een aantal opmerkingen te maken, die aan het katholieke Nederland niet genoeg ter overweging kunnen worden aanbevolen.

Behalve voor het op zichzelf reeds te denken gevend feit, dat een uitteraard zoo retrospectiefgezind tijdschrift als dit orgaan van den Domkapitular SCHÜTGEN, plaats inruimt aan een studie over de moderne kunst, worde al dadelijk de

---

[1]) Jaargang 1899 (dl. XII), Sp. 43. ff.

aandacht gevraagd voor een der eerste zinnen van het artikel, waarin Luthmer toegeeft: „dat ook de kunst, die de kerk dient, niets minder dan gereed en afgesloten is en dat de piëteit voor het oud-eerwaardige de belangstelling voor het moderne zeker niet uitsluit."

Dan wijst hij erop, dat de vernieuwing der kunst, die wij thans beleven, zich door de bewustheid in haar optreden onderscheidt van vorige veranderingen, waarbij altijd een langzame voorbereiding valt op te merken, een tijd van vóor-bestaan naast de nog heerschende begrippen, terwijl thans de nieuwe verschijnselen, zonder waarneembaar begin, plotseling „met jeugdige onstuimigheid" zich openbaarden, gesteund en zelfs voorafgegaan door een literaire propaganda, wier triumfkreten in geen verhouding staan tot de wezenlijk bereikte resultaten. Want wat aan meubel-, metaal- en aardewerk werd geleverd, is nog grootendeels niet veel meer dan een probeeren van enkele begaafde kunstenaars. „Alleen op het gebied der vlakversiering, in tapijten, stoffen, borduurwerken, glasschilderingen enz. vertoont zich de opzet van een nieuwe ornamentiek, die zich met bewustheid tegenover al het tot heden bekende stelt."[1])

---

[1]) Ik moet hier tusschen haakjes opmerken, dat de schrijver alleen Duitschland, Engeland en Frankrijk bespreekt en de „moderne" kunst van ons land — waar de toestanden veelszins anders en beter zijn — blijkbaar niet kent.

Het zou echter een ongerijmdheid zijn — zoo gaat hij voort — aan te nemen, dat deze kunst zich inderdaad geheel los van al het verledene kon hebben ontwikkeld. En inderdaad blijkt ook, bij aandachtige beschouwing, dat haar uitgangspunt de „Frühgothik" is. Maar het moet ter eere der jongeren worden gezegd, dat de invloed der Frühgothik op hun werk geenszins een uiterlijke is. Veeleer vertoont hij zich bij de besten onder hen als een zelfstandig voortbouwen op de grondgedachten der Gothiek, een verschijnsel, hetwelk in waarde wint door het feit, dat de kunstenaars zelf zich onbewust er van zijn. Maar dat deze inwerking bestaat, schijnt LUTHMER onbetwijfelbaar, en de geschiedenis zelf der nieuwe richting duidt haar, meent hij, reeds aan. Haar ontstaan toch wijst naar Engeland, het eenige land, waar de gothische traditie nimmer werd onderbroken, en buiten Engeland is VIOLLET-LE-DUC een der „voorvaders" der moderne school.

Maar er is meer en beter betoog. „De meest in het oog loopende karaktertrek der moderne ornamentiek is het krachtig afwijzen van alle uit de antieke kunst overgenomen plantmotieven en het frissche grijpen naar de rijke wereld van bloemen en bladeren, die in veld, bosch en tuin, ons heden ten dage om zoo te zeggen in de handen groeien." En precies hetzelfde zag men omstreeks 1200 gebeuren, toen de leekenkunste-

naars, die de kloosterlingen begonnen te vervangen, naar de woorden van VIOLLET-LE-DUC, „onder de kruiden de kleinste plantjes opzochten, hun kiembladen, knoppen, bloemen en vruchten bestudeerden en uit niet anders dan de motieven dezer bescheiden flora een oneindige menigvuldigheid van ornamenten schiepen van een stijlgrootheid en geserreerdheid in teekening, die de beste voortbrengselen der romaansche sculptuur ver achter zich laten." Doch ook in de toepassing der gelijksoortige motieven valt er overeenkomst te zien tusschen het begin der dertiende en het eind der negentiende eeuw. „Bij alle vrijheid, ja willekeur, in het kiezen der vormen, volgen onze modernen een strenge wet, die van de zuivere vlakversiering, zoodra het geldt een vlak te decoreeren, zoowel bij de drukkunst, het boekbinden, de wandschildering, het borduurwerk en het drukken van versieringsstoffen, als bij het glasschilderen. Is het dikwijls gezegd, dat de „nieuwe stijl" zijne beste resultaten bereikte in de eigenaardige versieringskunst bij de hiergenoemde soorten van werk — hij heeft die bovenal te danken aan dit gezonde, van de gothieke kunst overgenomen, grondbeginsel geen lichamelijkheid voor te wenden, waar het materiaal, het geborduurde vlak, het glasvenster, deze uitsluit. Daarmede gaat het ruim gebruik van de omtrekken, evenzeer een erfstuk van de Gothiek, hand in hand."

Bij de beste voortbrengselen der nieuwe kunst (LUTHMER geeft voorbeelden op verschillend gebied) „ziet men als gemeenschappelijken karaktertrek het op den voorgrond plaatsen der vaste grenzen, die het materiaal en de bewerking daarvan den kunstenaar stellen, eene stileering dus met inachtnemen der eischen van de grondstof.”

Na nog enkele aanrakingspunten meer in het bizonder besproken en terecht enkele excessen der nieuwheidszoekers afgekeurd te hebben, wijst LUTHMER erop, hoe ook in de moderne houtbewerking een gothiek beginsel, dat nl. de vorm van het meubel uit de constructie ervan moet zijn afgeleid, opnieuw werd in eere gebracht. Wanneer men zonderlingen als den Belg VAN DE VELDE erbuiten laat, is dus ook deze tak van gebruikskunst door de jongere artisten naar een goed principe beoefend. En hetzelfde kan van hun metaalwerk worden gezegd.

„Op één ding — zegt de schrijver — moeten wij ten slotte den nadruk leggen: wanneer wij voor de dikwijls belangwekkende en boeiende voortbrengselen der nieuwste decoratieve kunst naar opwekkingen en voorbeelden zochten in de vroege middeleeuwen, dan was het verre van ons de eerste daarmede te declineeren of als plagiaat van verleden kunstideeën voor te stellen. Het was integendeel onze bedoeling op een gebeurtenis in het moderne kunstleven te wijzen, waarvoor

in de kunstgeschiedenis niet veel voorbeelden zouden te vinden zijn: het wederontluiken van een vroegeren stijl in zijn diepste, leidende gedachten, zonder woordelijke ontleeningen aan zijn vormenspraak.... De modernen willen zeker niet gothisch zijn, en zij zijn het naar hun innerlijkst wezen!"

Uit dezen korten inhoud van LUTHMERS stuk zal men reeds dadelijk zien, dat de beoordeelaar een heel wat anderen toon aanslaat tegen de pogingen der „jongeren," dan wij in Holland gewend zijn te hooren.

Wat een te meer opmerkelijk en verblijdend feit is, omdat het tijdschrift, dat LUTHMER plaats gaf voor deze uiting — bestuurd als het wordt door een man, wiens bizondere verdiensten voor de herleving der Christelijke kunst ik zeker niet in herinnering behoef te brengen — terecht een groot gezag bezit.

De aandachtige lezer heeft echter ongetwijfeld ook bespeurd, dat hier sommige beginselen goed (en zelfs gothiek!) worden genoemd, waarmee de Nederlandsche kerkelijke kunst het zoo nu en dan oorbaar schijnt te achten geen rekening te houden, hoe gaarne zij zich er ook op laat voorstaan de middeleeuwen na te volgen.

Indien men alleen maar eens de uitmuntende opmerking over het wezen van vlakversiering in

het oog houdt, dan eens bedenkt, dat een kerkruit, niet minder dan een gewoon vensterglas, is wat men noemt een „plat vlak".... en daarna zich zekere producten van Nederlandsche glasschilderkunst voor den geest wil brengen — dan maak ik mij sterk, dat men óf LUTHMER en de Gothiek, óf het heiligdom der hedendaagsche kerkelijke kunst zal gaan verzaken. De VIA MEDIA schijnt mij hier gelukkig te ontbreken.
Niet hierop echter wil ik thans verder aandringen. Het artikel van LUTHMER geeft gelegenheid tot meer principieele beschouwingen, en voor de, minder tot animositeit prikkelende, theorie mogen de praktijk en de lieve werkelijkheid wel een oogenblik ter zijde worden gelaten.

II

In de boven meêgedeelde beschouwingen van LUTHMER is een tegenspraak, die aanvankelijk moeilijk te verklaren lijkt. Nadat hij eerst er op heeft gewezen, dat de moderne kunst plotseling uit de lucht kwam vallen, „kaum in ihren Anfängen bemerkbar",... komt hij verderop tot het betoog, dat zij eigenlijk in Engeland en Frankrijk reeds voorvaders had en dier werken en streven heeft voortgezet.
Wat nu te gelooven? En wat te denken van heel die argumentatie over het verband der „jongeren" en de Frühgothik?

Het komt mij voor, dat deze tweestrijdigheid meer schijnbaar dan werkelijk is en dat zij gedeeltelijk valt te verklaren uit het ongelukkige misverstand, dat aan het gebruiken van het woord STIJL wel schijnt vastgegroeid.
Het misverstand is dit: dat men het woord stijl nù eens bezigt om die reeks eigenaardigheden aan te duiden, die de kunst van een zeker tijdperk kenmerkt, dan weer in den ruimeren zin, waarin het dat moeilijk te definieeren criterium benoemt, dat kunst en niet-kunst altijd scheidt.
VIOLLET-LE-DUC wees hierop reeds in een fraai artikel zijner DICTIONNAIRE DE L'ARCHITECTURE.
Maar het kan zijn nut hebben hier nog eens te herhalen, dat het eigenlijk weinig reden heeft van STIJLEN te spreken. Er is maar één kunst, en ook maar één stijl. Toen, eenigen tijd geleden, ditzelfde werd gezegd door een jong architect in een vergadering van kunstenaars, zag men heel wat stoelen met vaart achteruitgeschoven, omdat hun bezitters met een verbaasden kreet overeind gingen staan, met stem en gebaar protesteerend.
Toch schijnt niets mij eenvoudiger dan in te zien, dat STIJL niet anders is dan het resultaat van het betrachten der alleengoede beginselen, die niet in één — historisch te benoemen — tijdperk, maar in alle perioden, waarin schoone dingen zijn ontstaan, de vertrouwde geleiders waren. Slechts het volgen van deze principiën bij de makelij van eenig

voorwerp — het zij dan een koffiekan of een kathedraal — is bij machte daaraan die volmaaktheid te geven, wier eigenschap het is, dat zij ons op een zeer bizondere wijze ontroert.
Het is duidelijk, dat deze beginselen onveranderlijk zijn, dat STIJL dus voor alle tijden hetzelfde beteekent, en dat het zeer verschillend aspect van dingen, die toch alle STIJL bezitten, eenvoudig te danken is aan de veelzijdige toepassing, die het menschelijk vernuft aan deze grondideeën heeft weten te geven.
Het zou daarom juister zijn niet te spreken van een Griekschen, gothischen enz. stijl, maar van het Grieksche stelsel of het gothische tijdperk.
Een der door LUTHMER zelf aangegeven beginselen kan dit toelichten.
Een vlak — zegt hij — sluit de gedachte aan lichamelijkheid uit, en het is daarom een goed princiep der vroege Gothiek geweest bij de vlakversiering hiermede rekening te houden. Maar het is toch duidelijk, dat dit beginsel — als het juist is — niet alleen omstreeks 1200, doch altijd van kracht moet zijn geweest! En inderdaad zien wij ook, dat alle tijden en volkeren, die „stijlvol" vlakornament hebben voortgebracht, zich aan deze ongeschreven wet hebben gehouden. Chineesche ceramiek, Florentijnsche intarsia's der Renaissance, Arabisch damesceerwerk en romaansche émaux vertoonen alle dezelfde getrouwheid aan dezen eisch der logica.

Dat de vorm van meubelen door de constructie moet worden beheerscht — een andere door LUTHMER geprezen en gothiek genoemde, grondstelling — is alweer niet anders dan een algemeene wet, waaraan elke goede architectuur zich blijkbaar gebonden heeft geacht; en hetzelfde geldt voor het rekening houden met den aard der grondstof — een principe zóó algemeen bindend en zóó weinig specifiek „frühgothisch," dat het aan onze eeuw bleef voorbehouden er GEHEEL meê te breken.

Waar nu de kunst der modernen blijkt overeen te stemmen met zekere theoretische beschouwingen van VIOLLET-LE-DUC en met de grondgedachten van een oudere kunst — zooals LUTHMER meende op te merken — ligt de oorzaak daarvan voor de hand: alle drie deze uitingen baseeren zich eenvoudig op eene goede, aan geen tijd gebonden, wet. Het inzicht van LUTHMER blijft dus van waarde, en de schijnbare tegenspraak in zijne beweringen is alleen het gevolg van een minder nauwkeurige wijze van uitdrukken: de nieuwe kunst is inderdaad wel plotseling voor den dag gekomen — maar hoe nieuw en onverwacht hare verschijning ook zij, haar wezen is zoo oud als de kunst-zelf.

Niet alleen echter om deze erkenning van het goed recht der „moderne kunst" — hoewel zij om haar auteur en de plaats harer publicatie een merkwaardig tijdsteeken blijft — heb ik gemeend

de beschouwing van Luthmer te mogen begroeten als een „kentering" in de overtuiging van wie men de officieele beoordeelaars der kerkelijke kunst zou kunnen noemen.
Want ik zag een zoo heugelijk verschijnsel vooral in de onderscheiding door Luthmer gemaakt tusschen het „woordelijk ontleenen aan de vormenspraak van een bepaald kunsttijdperk" en het opnieuw betrachten der „diepste, leidende gedachten ervan."
Hier schuilt inderdaad de kern van het geschil tusschen de voorstanders eener „moderne" kunst en de aanhangers der leer, dat alleen het navolgen van een „historischen stijl" heil kan brengen.
In Nederland, waar de geheele kunsthervormende beweging onder de katholieken voor een goed deel is geleid door het Sint-Bernulfus-gilde te Utrecht, werd de laatste theorie met de meeste kracht verdedigd. En laat ik dadelijk erkennen, dat, toen mannen als Mgr. Van Heukelum en zijne aanvankelijke medestanders de leuze deden hooren: Onze kerkelijke kunst moet tot de Gothiek terug, wil zij gezond worden — er alleszins reden was tot een sturen in die richting. Zij zagen een architectuur en nijverheid, die, van alle goede kunstbegrippen geheel vervreemd, door en door verkeerd waren. En daarnaast ontwaarde hun terugschouwende blik de zuivere kunst der middeleeuwen. Het is niet alleen geen wonder, maar het

is uiterst gelukkig, dat zij toen die middeleeuwsche kunst als voorbeeld zijn gaan stellen.
Doch thans, nu, dank zij hunne vingerwijzing, het onderscheid tusschen kunst en niet-kunst ons weer klaar is geworden, moeten wij niet vreezen consequent te zijn en te erkennen, dat de voortreffelijkheid dier oude kunst alleen gelegen is in de zuiverheid harer grondslagen.
En nu de langzame bezinning dit inzicht heeft gebracht, zijn de geesten ook opengegaan voor het besef, dat wij dan alleen de kunst tot nieuwen bloei zullen zien ontluiken, indien wij de goede oude voorbeelden niet naar hun uiterlijk, doch naar hun innigst wezen volgen.
Wij leven onder andere omstandigheden dan de middeleeuwsche menschen; wij hebben andere beschouwingen; wij ZIJN ook anders; hun taal is vreemd voor ons geworden, al bleef ook onze belijdenis dezelfde.
Het is terecht door VIOLLET-LE-DUC gezegd: „Wij kunnen ons niet meester maken van den stijl der Grieken, omdat wij geen Atheners zijn. Wij zouden den stijl onzer middeleeuwsche voorgangers niet weder kunnen opnemen, omdat de tijden zijn voortgeschreden; wij zouden alleen de MANIER der Grieken of der kunstenaars uit de middeleeuwen kunnen nadoen, in één woord, pastiches maken. Maar wij moeten toch doen wat zij hebben gedaan, te werk gaan althans zooals zij, dat wil zeggen:

ons doordringen van de ware, natuurlijke beginselen, waarvan zijzelf doordrongen waren, en dan zullen onze werken den STIJL bezitten, zonder dat wij hem zochten."

De middeleeuwsche kunst-zelve trouwens levert het bewijs, dat het hangen aan een VORM slechts verderfelijk is. En zouden zij, die ons nu wel trachten diets te maken, dat een monstrans geen monstrans is, wanneer hij niet lijkt op eenigen middeleeuwschen voorganger, eens willen verklaren, hoe de Gothiek er had kunnen komen, indien de twaalfde- en dertiend'eeuwers — evenals zij — geen afwijking hadden geduld van het bestaande en met beide handen het romaansche stelsel vastgehouden? Zulk een misplaatste behoudzucht leidt tot een star Byzantinisme .... dat doodend gebleken is voor de kunst!

En geeft de Kerk-zelve ons dan niet het voorbeeld? Haar grondslag, eeuwig van nature, is onveranderd gebleven: het CREDO der Apostelen is nog het onze. Maar tot hoe heerlijke wisseling van vormen heeft zij ruimte gelaten! Hoe heeft de menschelijke ziel haar, met den tijd verscheiden-wordende, behoeften voldoening weten te geven in een telkens andere uiting van haar gelooven aan die éene wet! Hier is het geloof het eeuwig onveranderlijke — zooals de principia der kunst — maar kende de beleving, de toepassing ervan, een rijke wisse-

ling van aanzien. Om een enkel voorbeeld te noemen — heeft niet de laatste tweeëneenhalve eeuw de devotie tot het H. Hart zien opkomen en tot een snelle verbreiding geraken?
En wij kennen toch ook een evolutie in de doorgronding van het dogma, wij houden toch aan het beginsel — zooals prof. DE GROOT het uitdrukte — „steeds door Rome gehuldigd, dat de geopenbaarde waarheid, zonder te veranderen in haar wezen, zich vol levensrijkdom ontwikkelen kan."
Het is dus waarlijk niet een katholiek idee, aan oude vormen te hangen als aan noodzakelijke normen.
In een enkel opzicht trouwens heeft de Nederlandsche katholieke kunst in deze eeuw getoond, dat zij, bij onverdachte trouw aan goede beginselen, vrij wilde zijn in hunne toepassing. Onze jonge architecten zouden Dr. CUYPERS niet eeren als hun goeden gids, zouden niet getuigen, dat hij „door de middeleeuwsche kunst tot de zijne te maken, d. w. z. geheel IN HAREN GEEST te werken, het juiste begrip van architectuur heeft gebracht waar dat totaal verloren was," indien zijn werk niet volop het zaad droeg voor een schoonen, nieuwen oogst.
Maar hoe zelden valt er, buiten het gebied der architectuur, in onze kerkelijke kunst een zoo gezond streven naar oorspronkelijkheid waar te nemen! Het is dus een belofte voor de toekomst, dat een

zoo gezaghebbend tijdschrift als het Duitsche orgaan, zoo goede woorden heeft laten zeggen over volgen naar het UITERLIJK en volgen naar den GEEST. Zij zijn in dien kring nog wat nieuw; maar hopen wij, dat zij er daarom niet minder instemming zullen vinden.

Mogen zij blijken inderdaad het eerste bewegen te zijn geweest ter „kentering", die ons noodig is.

EEN PLEIDOOI

Er was verleden zomer in Den Haag eene tentoonstelling van moderne kunstnijverheid, waar een bekend katholiek goudsmid kerkelijke orfèvrerieën had ingezonden. Het geviel, dat H. M. de Koningin-Moeder, deze expositie bezoekend, bizonder werd getroffen door de schoonheid van dit liturgisch vaatwerk en tegen den jongen priester, die het voorrecht had haar te mogen inlichten, hare verbazing uitte over het modern karakter van deze kunst. „Ik dacht" — zoo sprak zij ongeveer — „dat de roomsche kerkenkunst zich altijd precies moest houden aan oude modellen."
Het is mij niet bekend wat door haren gids hierop geantwoord is, maar ik verhaal dit voorval ook uitsluitend als een duidelijke uiting van de meening, die niet-katholieken hebben over katholieke kunst en katholieke cultuur: zij gelooven in gemoede, dat eene zorgvuldige repristinatie van oude toestanden en oude dingen het voorgeschreven ideaal is van den katholiek.
Zelfs zeer verlichte protestanten, wier eerlijk streven het is het katholicisme onpartijdig te waardeeren, deelen in deze overtuiging, en bij een ons zoo welwillend gezind historicus als den Utrechtschen archivaris Mr. Muller, kunt gij dan ook dezelfde opvatting te lezen krijgen. „Het is geen toeval" — zegt hij — „dat onze tijd met zijn zin voor

stijl, met zijn streven om elk voorwerp te plaatsen in de lijst van zijnen tijd, de katholieke bedehuizen ziet herbouwen in middeleeuwschen stijl. Dat is de lijst, die voor de katholieke kerk bij uitnemendheid past, dat is de lijst van haren tijd." En dit feit „verlevendigt" volgens hem, „het gevoel dat men binnen de wanden van zulk eene kerk in een andere wereld leeft dan daarbuiten, dat men hier verre is van het gewoel en het gedraaf der negentiende eeuw".

Hoe vriendelijk ook naar den vorm, wordt hier toch niet anders gezegd, dan dat het katholicisme een dooie boel is, dat het katholiek geestesleven tot den staat van vegeteeren is gekomen, en de brave katholiek een soort van herkauwend dier geworden, die mummelt op de klieken van wat voor een ver-verwijderd voorgeslacht eens de versche en krachtige maaltijd was.

Ik heb nog nimmer bemerkt, dat wij moesten meenen tot dergelijke onfrissche besogne als katholieken verplicht te zijn! Maar wanneer ik mij afvraag: hoe komen de goede lieden eraan zich ons voor te stellen als zoo bijster belust op het stof der eeuwen, dat zijzelven zich reeds vóór hunne geboorte schijnen te hebben afgeschud, dan wil het mij voorkomen, dat er van roomschen kant wel eens tot zulke wanbegrippen eenige aanleiding wordt gegeven, ook door voorlichters der openbare meening, die „nieuw" en „verkeerd,"

zoo niet identieke, dan toch nauw-verwante begrippen schijnen te achten.
Het zijn dezulken, die in het pogen naar eigentijdsche kunst slechts „breken met de traditie" zien; die, als zij van modernen hooren, onmiddellijk aan „modernisten" denken: die — kortom — bij elke nieuwigheid een exorcisme prevelen, en meer van bedompte lucht dan van den frisschen zeewind houden.
Ik kan niet verhelen, dat ik aan deze lieden een hartgrondigen hekel heb, maar moet onmiddellijk daarbij voegen, dat ik zelf toch veeleer mij tot eerbied voor het oude, dan tot geestdrift voor het nieuwe geneigd voel. En om dit te verklaren moet ik clementie vragen voor een oogenblik van zelfbespiegeling.
Met het katholicisme heb ik het eerst kennis gemaakt — gelijk de meeste on-katholieken dat doen — als met een cultuurmacht van het verleden.
Mijne studies brachten mij in aanraking met middeleeuwsche literatuur, artistieke voorkeur maakte mij tot lezer van kerkelijke hymnen en zelfs van patristisch proza, studiereizen leerden mij de christelijke kunst bewonderen, historische neiging deed mij in het middeleeuwsch maatschappelijk leven belang stellen. En overal vond ik, als de ziel, die aan al deze machtige uitingen van de mooiste menschelijkheid het leven gaf, de Eene Katholieke Kerk.

Maar, terwijl ik leerde inzien, dat diezelfde Kerk ook thans nóg bestaat, en niet minder vast dan in die gouden dagen van het verleden, vind ik toch in de moderne beschaving lang niet overal het diepe stempel van haren geest en schijnt veeleer háár wezen nog slechts in geringe mate aan de huidige cultuur de norma te geven.

Is het dan niet verklaarbaar, dat ik soms met jaloersche oogen achter mij kijk en, als de uil tegen de zon, nu en dan knipoog van het al te vreemde licht, dat ik vóór mij zie rijzen? Na deze belijdenis, nu de lezer kan weten wat hij aan mij heeft, meen ik veilig met vrijmoedigheid te mogen spreken over Katholieke Beschaving en na te gaan wat zij geweest is, om daarna te zien, of zij wezenlijk zoo star en onveranderlijk moet worden geacht, als onze tegenstanders meenen en onze geloofsgenooten nu en dan schijnen toe te geven.

Van eenen historicus zal deze retrospectieve methode, vooral na hetgeen ik van mijnen eigen state of mind verhaalde, zeker geen verwondering baren en evenmin zal het verbazen, als ik mijne beschouwingen het meeste richt naar en baseer op hetgeen ik het beste meen te kennen: de kunst.

Het conservatisme van sommigen onzer geestverwanten komt trouwens op kunstgebied niet het onduidelijkst aan den dag, en zeker geeft de geschiedenis der oude kunst een helder antwoord

op de vraag: of verandering van verschijnselen met stabiliteit van principepen kan samengaan.

II

In het groot gezien, kan men de na-christelijke beschavingsgeschiedenis herleiden tot twee tijdvakken: de middeleeuwen en den modernen tijd, aan elkander geschakeld door een complex van werkingen, die men met den zonderlingen naam Renaissance begiftigd heeft.

De middeleeuwen kan men dan noemen den ontdekkingstocht naar God en den hemel, den nieuwen tijd het zoeken van den mensch en het heelal. Met synthese en analyse zijn ook, samenvattend, de strevingen dezer twee perioden onderscheidenlijk te benoemen.

Ik heb hier gesproken van perioden, tijdvakken. Te onrechte eigenlijk, omdat de tendenzen, die ik aan elk dier afdeelingen toeken, geen wezenlijke tijdelijke begrenzing kennen, in elkaar grijpen, en gedeeltelijk ook thans nog naast elkander bestaan. Ik bedoel met „middeleeuwen" den geestestoestand, waarin de menschelijke neiging het sterkst naar het geloof, met modernen tijd dien, waarin zij het meest naar het weten gaat. Er is, historisch, een oogenblik waarop deze twee tendenzen uit den toestand van samengaan, die latente verscheidenheid was, tot evidente scheiding komen, waarop

zij zich differentiëeren. Dit is het scheidpunt van wat ik met middeleeuwsch en modern leven bedoel en dit maakt het mogelijk van perioden te spreken.
Voor de kunstgeschiedenis worden hierdoor gewettigd de onderscheidingen in middeleeuwsch-christelijke kunst, modern-christelijke kunst en moderne kunst, al naar mate de geestestoestand, die deze kunsten voortbracht, door de eerste der twee genoemde strevingen het meest, door beide harmonisch of door de tweede het sterkst (zelfs uitsluitend) wordt beheerscht.
In concreto volgt hieruit, dat in het eerste stadium de kunst zich grootelijks wijdt aan het voorgestelde (den inhoud), in het tweede haar zorg verdeelt tusschen het voorgestelde en de voorstelling (inhoud en vorm), in het derde vooral de voorstelling (den vorm) zoekt.

Trachte ik dit aan een paar voorbeelden toe te lichten.
Als middeleeuwsch-christelijke kunst, beschouw ik dan de KRUISIGING uit de Ertborn-collectie in het Antwerpsch museum, een veertiend'eeuwsch, Noord-Nederlandsch schilderij. Een reeds gevorderde studie der werkelijkheid valt daarin niet te miskennen. De gelaatsuitdrukking van Maria en Joannes, de drapeering der gewaden — vooral van den laatste — zijn duidelijke blijken van ernstige waarneming. Maar toch heeft de schilder er

geen oogenblik aan gedacht een min of meer natuurgetrouwe afbeelding van het historisch geval der Kruisiging te geven. Inplaats van een landschap, een gezicht op Jeruzalem of andere locale aanduiding, maakte hij een geornamenteerden goudgrond. Hij dacht er evenmin aan de historische personen allen om het Kruis te groepeeren, maar hij schilderde eenvoudig, midden op zijn paneel, Christus aan het Kruis, links Maria en rechts Joannes, zette, naar de traditie, symbolen van zon en maan boven het Kruis en, naar de zede van zijn tijd, den schenker van het stuk, geknield er vóór. Het is, overzichtelijk verbeeld, de geloofswaarheid van den Kruisdood.

Zie daarentegen, als modern-christelijk kunstwerk, Jan van Eyck's HEILIGE BARBARA in hetzelfde museum. Het voluit christelijk sentiment spreekt in de devotie, waarmee het maagdelijk vrouwtje geteekend is, maar de ontwaakte liefde voor de natuur blijkt niet minder sterk in de zorgzaam bestudeerde architectuur, het minutieus behandeld rijke landschap en de met groote toewijding geschetste figuurtjes der arbeiders.

Als geheel moderne kunst, waarbij de gedachte aan het voorgestelde geheel overheerscht is door liefde voor de beelding, kies ik een schilderij van Rembrandt, DE BARMHARTIGE SAMARITAAN[1]). Of

[1]) Ik bedoel de schilderij uit Krakau, die op de Amsterdamsche Rembrand-tentoonstelling te zien was (No. 42 van den catalogus).

is hier het kleine groepje, rechts op den voorgrond, niet uitsluitend een stoffeering, hoogstens een voorwendsel, voor het grootsch geziene, prachtige landschap, is dit niet een hymne aan het stoffelijk schoon alleen, waarin met geen woord van het religieus sujet gerept wordt?

In de literatuur valt hetzelfde verloop waar te nemen. Ik vergelijk b.v. het twaalfd'eeuwsche JEU D'ADAM met Vondels ADAM IN BALLINGSCHAP en Zola's LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET. Het Jeu d'Adam beeldt simpelijk af wat in Genesis (III: 1—6) verhaald is[1]). De listigheid, waarmede de slang Eva verleidt, is eenigszins uitgewerkt, maar voor het zielkundig probleem der wijze, waarop Eva Adam verlokt, was den dichter de lakonische tekst der Openbaring „deditque viro suo qui comedit" blijkbaar voldoende, want, na een eerste aarzeling, is Adam, door geen ander motief dan Eva's woorden „De tant tarder tu as grand tort", onmiddellijk overgehaald en antwoordt: „Eh bien, le prendrai". Er is zelfs geen poging gedaan tot psychologische verklaring: Het heilig boek leert wat geschiedde, dit heeft de mysteriedichter het Christenvolk voor oogen te voeren en hij doet het, blijkbaar zonder behoefte te gevoelen aan eenige ver-dieping.

Maar als Vondel hetzelfde geval zal schilderen[2]),

---

[1]) Zie dit tooneel in Grass' uitgave van het anglonormandisch mysterie *Das Adamsspiel*, S. 15 — 22 (vs. 205—313).

[2]) *Adam in Ballingschap*, vs. 1212—1355.

hoe blijkt het dan, dat de psychologie ontwaakt is, dat, naast de natuur, ook de mensch object der dichterlijke waarneming werd. De verhouding van man tot vrouw is in de vijf eeuwen, die beide drama's scheiden, overdacht; de intersexueele liefde is, van slechts als onbewusten drang gekend, tot een met bewustheid bespiegeld sentiment geworden; de relatie-zelf wellicht van aard gewijzigd[1]) en zoo bleek het voor Vondel mogelijk een hartstocht te beelden, die Adam's zondeval verklaart. Is dit het moderne in zijn werk, zijn christelijke ziel spreekt luide uit het stellig zonde-begrip der handelende personen en een fijne nuance van zegging, die laat voelen, dat de dichter-zelf het gebeurde als kwaad erkent.

Het moderne boek, dat ik noemde, geheel gewijd aan een zondeval, doet zich voor als de psychologie van een levensmoment. Het laat een priester, door een reeks van de schijnbaar gewoonste gebeurtenissen, tot schending zijner geloften voeren, maar met den wetenswaan van een ontkerstend geslacht, wil het bewijzen hoe dit noch kwaad noch goed, maar het noodzakelijk en on-ontkomelijk, dus ook on-schuldig, gevolg is van de „Erlebnisse" dier ziel. Hier triomfeert het modernisme en de uit kennislust geboren kunst bereikt haar doel: zij weet en beeldt dit weten.

---

[1]) Vgl.: G. Kalff, *Taalstudie en Literatuurstudie,* blz. 15—18.

III

Als „synthese" en „analyse" heb ik ook de beide beschavingsstrekkingen tegenover elkaar gesteld.
Inderdaad zou men de drijvende kracht van het middeleeuwsch geestesleven kunnen beschrijven als een verlangen naar de ordening van alle menschelijk vermogen tot een zuivere harmonie.
Als de bloemen van een umbellifeer is dit verlangen uit de middeleeuwsche ziel gesproten naar elke richting.
Zie de opvatting der wereldmachten: Gods macht, vervloeiend naar de aarde in twee lijnen: het geestelijk en wereldlijk gezag. De geestelijke en wereldlijke hiërarchie, onderscheidenlijk in Paus en Keizer culmineerend, zijn, van de aarde gezien, de vereening zoekende lijnen, die haar aan den hemel verbinden.
De wereldlijke orde zelf is weer een samenvoeging der deelen tot steeds omvattender geheel: eenheid van belang voegt beroepsgenooten bijeen tot gilden, deze tot poorterijen, edelen tot den adelstand. En uit deze twee groeit, met den geestelijken stand, de staat, die in zijn vorst het middel vindt tot onderschikking aan het Keizerrijk.
Ook de wetenschappen worden tot eenheid herleid door een gemeenschappelijk doel: kennis van God.
Historische- en natuurwetenschappen leeren beide

des Scheppers werken en uit zijne werken den Schepper te kennen. Een tweeledige drang dus leidt tot de beoefening der wetenschap.
Men voelt hoe op deze wijze inderdaad alle wetenschappen zich samenscharen tot een gelijkgezinden falanx.
De historische verschijnselen laten niet na ook deze idee in stoffelijken vorm te vertoonen. Want hoe anders, dan uit zulk eene synthetische beschouwing der wetenschapsbeoefening, is te verklaren het streven naar universaliteit, dat de middeleeuwsche didactische literatuur kenmerkt en in een werk als het SPECULUM MAJUS van Vincentius Bellovacensis zijn volkomen uiting vindt.
In drie boeken heeft deze groote geest, dien men „librorum helluo" — verslinder van boeken — genoemd heeft, heel het menschelijk weten saamgevat.[1])
In den „spiegel der natuur" ziet men geheel de tastbare wereld, gerangschikt naar de volgorde der schepping: elementen, mineralen, planten, dieren en ten slotte den mensch, wien ter wille de wereld geschapen is.
In „den spiegel der wetenschap" is het eerste beeld de zondeval. Voortaan zal niemand zalig kunnen worden zonder den Verlosser, maar de mensch kan uit zichzelf, door de gave der kennis, zich

---

[1]) Vgl.: E. Male, *l'Art religieux du XIIIe siècle en France,* p. 32 ss.

tot de Verlossing voorbereiden. Elk der zeven artes liberales beantwoordt aan een der zeven gaven van den Heiligen Geest. Na deze grootschen opzet, geeft Vincentius een beeld van alle onderdeelen der menschelijke wetenschap.
En eindelijk weerspiegelt het „speculum historiale" de lotgevallen van den mensch in een uitgewerkt beeld van kerkelijke en wereldlijke geschiedenis.
Terecht kon van dit werk gezegd worden:[1]) „Geschiedenis en natuurspiegel zijn ingedeeld naar het bijbelsch schema van het zesdaagsch werk; maar daar beide gelijkelijk met de wereldschepping beginnen en met de wereldvernieuwing eindigen en ten slotte ook de spiegel der wetenschap uitgaat van de gedachte der restitutio hominis lapsi, blijkt het in den grond het eenvoudig schema der goddelijke wereldschepping, - vernieuwing en - voltooiing, dat aan geheel het werk en zijn veelledige indeeling ten grondslag ligt".

Het zuiverst, en het volledigst belichaamd, verschijnt het middeleeuwsch synthese-verlangen in de kunst, wier schepping de Kathedraal is.
Zij glanst nog heden voor de oogen, die kunnen zien, als het benaderd ideaal. Zij is de meest volkomen eenheid, wijl alle geestelijk vermogen der menschheid: willen, denken en voelen, in hun

[1]) Door Wagenmann, aangehaald bij Baumgartner, *Geschichte der Weltliteratur*, IV, S. 467.

veruiterlijking: daad, wetenschap en geloof, in haar harmonisch is saamgevoegd.
Hoewel — uitteraard — niet het primaire, sta de daad hier voorop, omdat wij uit haar werk: het kathedraalgebouw, het wezen: de kathedraal-idee moeten leeren kennen.
De kathedraal is door de geordend-samenwerkende kunsten opgetrokken. Materieel een huis om God tot woning en den geloovigen tot beschutte plaats hunner vereeringsact te zijn, is zij door de architectuur gebouwd. Maar wijl dezer taak zich bepaalt tot het noodzakelijk vormgeven aan de ruimte, en een huis van God meer dan de noodige woon-plaats, dus versierd, moet zijn, worden beeldhouw- en schilderkunst geroepen de bouwkunst bij te staan. Doch niet als evenmachtig-onafhankelijke grootheden, maar in onderwerping aan den vormenden geest der bouwkunst. Deze zal aanwijzen waar de versiering noodig is en hoe zij zijn moet. Heeft dan de eendrachtige samenwerking der beeldende kunsten het gebouw voltooid en de zalvende bisschopshand het tot zijn verheven bestemming gewijd, dan komen de kunsten van het geluid het wezen vol-maken door de vereeringsdaad: de liturgie. De dichtkunst heeft de woorden der liturgische officiën geschreven, de muziek deze bekleed met grooter macht van zegging en de kunst-van-bewegen, die de dramatische heet, doet het zeggen vergezeld gaan van het passend beweeg en gebaar.

Gebruikskunst zorgt, dat de utensiliën in overeenstemming zijn met hun geestelijke bestemming en stoffelijke omgeving, dat ook de menschelijven, door wel-overwogen bekleeding, geschikt worden tot incorporatie in het geheel.
Ziedaar dan, op het moment, waarin de pontificale Mis begint — de geloovigen in het ruim geborgen — de kathedraalidee levend en stoffelijk: het welgebouwde schip, dat door een schipper, zeker van zijn koers, met éénsgezinde bemanning, over de zee van het leven naar den Hemel wordt gestuurd.
Maar de kathedraal is ook compendium van 't middeleeuwsch gedachteleven: „Au moyen - âge le genre humain n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre" — schreef Victor Hugo. De symbolische beteekenis van haar aanleg en constructie, met de beeldreeksen, gesculpteerd en geschilderd, die haar versieren, vormen tezamen de versteening, waarop hij doelt. En de ikonografie der kathedraal leert ons die verstaan.
Zoo geeft de kathedraal, zelf een werk van het geloof, in al haar deelen, heel haar wezen den inhoud van het geloof te lezen, is de schoonste verkondigster ervan.

Ziehier dan het wezen der middeleeuwsche beschaving zinnelijk waarneembaar geopenbaard als een uit het geloof geboren verlangen naar harmonische synthese van alle levensfunctiën. De orde,

in politiek, wetenschap en kunst, spruit voort uit het geloof en kàn daaruit ontstaan, wijl het geloof één is, één ideaal aan de aspiraties der individuen richting geeft.

IV

Zien wij nu wat de Renaissance hierin veranderd heeft.

Als om den gang der ideeën in een sprekend beeld voor de oogen te voeren, vertoont de geschiedenis ons een laatste, en zeer geslaagde, poging tot vorming van het Keizerrijk in het staten-agglomeraat, dat Karel V onder zijne persoonlijke macht had weten te brengen en laat dat, onmiddellijk na zijn aftreden, versplinteren.

De gilden hebben als politieke organisatie reeds vroeger hun beteekenis verloren, de adel blijft als stand alleen in naam bestaan. Aristocratische republieken en monarchieën zijn de vormen van staatsbestuur, de burgerij is haar invloed kwijt en de politieke verhoudingen ontstaan, die de Revolutie voorbereiden en verklaren.

Het voortdurend zich ontwikkelend individualisme doet ook het begrip der maatschappelijke waarde van de gilden verloren gaan en maakt hen steeds machteloozer, tot, met hunne opheffing, de laatste oeconomische ordening van het volk verdwenen is en de onbeteugelde strijd voor het eigen be-

lang de wanverhoudingen van onze dagen kan veroorzaken.
Het is duidelijk, dat de „Hervorming", die de wereld in even vele kampen als er hervormers waren, verdeelde — en verdeelt — tot de spoedige oplossing van het christelijk verwantschapsbegrip der volkeren niet weinig heeft bijgedragen.
En dat zij aan de wetenschap een nieuwe richting moest geven is niet minder evident.
De critiek, die begon met het leergezag der Kerk te ontkennen, om daarna geloofsleer en Openbaring naar den luim harer fantaisie te misvormen, ontnam aan de wetenschap haar christelijk doel, verhief haar tot zelfdoel, en verscheurde aldus den band, die de wetenschappen te zamen en aan het geloof verbond.
De theologie, eertijds de moeder van alle wetenschap, had niet meer God en zijne Openbaring tot object, maar werd verlaagd tot wapen in den strijd voor eigen meening.
In de literaire wetenschappen werd de filologie oppermachtig. Aan studie der letteren heeft het ook den middeleeuwen niet ontbroken, maar terwijl die slechts uit liefde tot de schoonheid geschiedde — men denke aan Prudentius of Hroswitha — zoodat de studie dus middel bleef en liefdevol begrijpen het doel, is uit den humanistischen toeleg der Renaissance een filologie als doel gegroeid. Een man als Lipsius zette het, door

den naam van Aristarchus gebrandmerkt, werk der Alexandrijnsche geleerden met een groote toewijding voort, en was hij, van wien verhaald wordt dat hij nimmer les gaf, zonder een mooie bloem vóór zich op den katheder te zetten, zeker ook nog ontvankelijk geweest voor de schoonheid der literatuur, die hij bestudeerde, lateren misten de liefde en eindigden met een soort wetenschappelijkheid, die alles eer dan het geestelijk verstaan harer objecten vermag te bereiken.
De moderne universiteit is door deze specialiseerende ontaarding der wetenschap geworden tot een vakschool, die zelfs geen poging doet — b.v. door het bijwonen van een wijsgeerigen leergang verplichtend te stellen — zich tot de verspreiding van algemeene kennis-begrippen te verheffen.

In de kunst zien wij hetzelfde ontbindingsproces. De eens zoo eendrachtig samenstrevende kunsten gaan uit elkander, elk haar eigen weg, elk haar eigen doel. Nog een herinnering aan de oude eenheid leeft in de genieën der vroeg-renaissance: de Italiaansche quattrocentisten, een Hollander als Hendrik de Keyzer, zij zijn, door hunne persoonlijke beoefening van vele kunsten tegelijk, nog middeleeuwers — maar het is niet meer een wezenlijke, het is een persoonlijke unie der kunsten. Voortaan maken beeldhouwers en schilders hun werken, ook als zij een architecturale bestemming

hebben, zonder van een decoratief princiep uit te gaan: de statue en het tableau de chevalet gaan zich ontwikkelen als zelfstandige producten van kunst.
Het drama — de synthese van plastische, literaire en geluidskunst — bereikt zijn grootste ontwikkeling, nadat de Renaissance reeds lang haar werking is begonnen, maar de grootste na-klassieke dramaturgen — Shakespeare en Vondel — zijn innig christelijke kunstenaren, en hun werk is in menig opzicht nog verwant aan het middeleeuwsch drama. Na hen gaat het drama dood — wordt klassiek — en de literatuur verengt zich hoe langer zoo meer tot lyriek.
Het zou dwaasheid zijn de grootheid van beeldhouw- en schilderkunst, literatuur en muziek der Renaissance te ontkennen. Architectuur en drama, de synthesen bij uitnemendheid, konden uitteraard geen heerlijk leven meer leiden. Maar erkennen wij voluit, dat de andere kunsten de menschheid zijn blijven zegenen met een heerlijke schoonheidsweelde. Doch een weelde! Want al die grootsche scheppingen staan buiten verband met de samenleving en worden ook, hoe langer zoo meer, een voorrecht der maatschappelijk-welgestelden, onbegrijpelijk en onbereikbaar voor de groote menigte van het volk.
Ziedaar waarom zij, tot zekere hoogte, on-christelijk zijn. Laat ik ook dit nog in het concrete toelichten.

Is het dan niet duidelijk, dat voor begrijpen van, dat is gelijkgestemdheid met, moderne schilderkunst — het zij dan door Rembrandt vertegenwoordigd of Jaap Maris — een langdurige geestelijke opvoeding noodig is? Zij laten het schoon der natuur zooals het zich in hunne ziel weerspiegelde, in hun schilderijen zien. Maar wat dien grooten gegeven was, is niet voor elk eenvoudige even waarneembaar. Liefde voor de natuur moge elk schepsel zijn gegeven, de studie om hare schoonheid zoo diep te doorgronden als moderne artiesten het deden, kan slechts door bevoorrechte enkelingen worden gemaakt.
Het sentiment, waaruit hun werk groeide is daarom niet een algemeen — als de middeleeuwsche, uit het geloof geboren, wereldvisie.
Voor de zich steeds meer tot lyriek vereenzamende poëzie geldt hetzelfde. En hier rijst nog een tweede moeilijkheid: het uiterst individualisme van gevoel eischte een uiterst individueele taal. De vorm werd daardoor steeds meer het doel der poëzie en wij beleefden de periode, die men de turannis van het woord heeft genoemd.

V

Men zal niet meenen, dat de reeks van tegenstellingen, die ik opvoerde en die telkens de superioriteit der middeleeuwsche beschaving boven

de moderne aanwees, bedoeld is als een klachte over den geest onzer eeuw.
Integendeel: ik ben niet blind voor den reusachtigen vooruitgang, dien de laatste eeuwen op zoo velerlei gebied hebben gebracht, en allerminst voel ik mij geneigd als laudator temporis acti op te treden.
Maar het behoort tot het wezen eener ware cultuur, dat zij zich uitstrekt over elke sfeer van menschelijk vermogen en zich vertoont als een homogeen geheel.
En dat is het, wat aan onzen tijd ontbreekt.
De moderne beschaving is niet universeel, maar eenzijdig. Of beantwoordt aan den enormen vlucht der wetenschap, die op zoovele wijzen het menschelijk leven materieel rijker en gelukkiger heeft gemaakt, beantwoordt aan het ontzaglijk technisch kunnen, dat hoe langer zoo meer latente vermogens der stof tot onze gewillige en krachtige dienaren kluistert, beantwoordt aan een zoo hoog gestegen intellectualiteit, een maatschappelijke wanorde, als waarin wij leven, die van schier elken vooruitgang de kleine minderheid tot genieters, de groote meerderheid tot toeschouwers buiten-het-hek maakt?
Is het zelfs in overeenstemming met de meest primaire eischen der Rede, dat de rechtvaardigheid nog zoo weinig wordt geëerd op andere wijze dan met de fraai-getourneerde fraze?
Kan men eigenlijk wel spreken van beschaving

in een tijd, die van alle vorige periodes de schoonheid kent en leert liefhebben en zelf zoo innig onschoon is als de onze? Kunnen menschen, wier hoogste woningeischen den hygiënischen stal nauwelijks te boven gaan, die zich, in het gunstigste geval, tevreden stellen met even sanitair als on-aesthetisch huisraad, die zich even verstandig als leelijk kleeden, gezegd worden eene cultuur te bezitten? Mag men eindelijk van beschaving spreken in eene samenleving, waarin moraal hoogstens erkend wordt als een soort instelling tot nut van 't algemeen, en aan den godsdienst alleen als een werkzame volksrem, of, op zijn best, als de zondagsgenieting voor droomerig-aangelegde naturen nog reden van bestaan wordt toegekend?
Kan er beschaving bestaan zonder orde in het geestelijk leven?
En, zoo neen, waar is de orde in een geestesleven, dat bovenmate verstandig en verstandelijk eruit ziet, maar de eischen van het gevoel dagelijks miskent.
Eene homogene beschaving kan alleen groeien uit eene door allen gedeelde levensbeschouwing, die den mensch in al zijn willen en doen leiding geeft. En zulk eene levensbeschouwing bestaat niet in onzen tijd.
Men moet lezen hoe Van der Goes Albert Verwey aan het verstand brengt, dat de geestelijke beweging, waarin deze gelooft en die hij in een

nieuw tijdschrift tot uiting wil brengen, geene beweging is. Welk verband, vraagt hij hem terecht, bestaat er tusschen uwe dichterlijke idealen en de maatschappelijke verlangens uwer medewerkers? En Verwey moet op deze vraag het antwoord schuldig blijven. Want het is de waarheid: zonder eenheid van levensleer is geen eenheid van beschaving mogelijk. En het is daarom, dat wij naar de middeleeuwen met nog een ander gevoel dan een louter historisch genoegen kunnen terugzien. Omdat wij daar eene beschaving zien blinken als de bloesem eener levensleer, die nog onveranderd voortbestaat: het Katholicisme.

Dat deze levensleer als heerschende cultuurmacht na de middeleeuwen kon verzwakken, is het natuurlijk gevolg van het feit, dat zij niet langer de algemeen-heerschende was.

Maar dat zij toch op elk beschavingsgebied haar stempel heeft te drukken is onmiskenbaar.

En juist in onzen tijd, die, hoe langer zoo meer de vele divergeerende levensbeschouwingen zich ziet oplossen in enkele weinige, juist in onzen tijd is het duidelijk te zien, dat het katholicisme weder begint te werken als beschavingsmacht.

Indien op oeconomisch gebied in de laatste 25 jaar de inzichten met verbazende snelheid zijn gewijzigd, wie heeft daartoe dan meer en krachtdadiger bijgedragen dan de welsprekende mond der katholieken kerk, haar wettige spreker: Paus Leo XIII.

En hoe meer eenheid er komt in de moderne beschavingstendenzen, hoe meer de vereerders eener bloot-natuurlijke wereld kleine onderlinge verschillen laten vallen, hoe helderder en luider hunne formule wordt, des te klaarder zal ook, door de kracht der tegenstelling zelve, het beschavingsprinciep der in het boven-natuurlijke geloovenden aan den dag komen.
Maar des te dringender wordt ook aan deze laatsten de eisch gesteld tot krachtige en frissche activiteit.
Gelijk eens de Hervorming buiten de kerk die allerheilzaamste zelfherziening der kerk veroorzaakte, die het Trentsch Concilie tot stand bracht, zoo zal ook de huidige renaissance aan de dragers der katholieke cultuur telkens op een ander gebied om verantwoording vragen...

VI

Indien het mij gelukt is te doen gevoelen, dat ik eene zeer groote vereering koester voor de cultuur, die in de middeleeuwen door de Katholieke Kerk werd voortgebracht, dan zal men mischien eer naar mij luisteren, wanneer ik zeg, dat zij dwalen, die in de navolging dier oude beschaving het eenig heil zien voor de toekomst.
Men zou meenen, dat dit eigenlijk vanzelf spreekt. Maar toch zien wij, dat, zoodra eene dergelijke navolging practisch mogelijk schijnt, velen haar

ook geboden achten. En bizonder op het gebied der kunst zijn er vele mannen met gezag onder ons, die, als zij het konden, elke nieuwigheid in den ban zouden willen slaan.

Ik geloof niet, dat dit wijs, of zelfs maar verstandig mag heeten.

Men moet toch nimmer vergeten, dat elke kunst, ook de meest zuiver-kerkelijke kunst, ten slotte leeft van een veranderlijk element: de reflectie van den kunstenaar. Kunst is beelding, maar niet de mechanische beelding gelijk de lens van een fotografietoestel ze op de gevoelige plaat teekent, maar zij is de beelding van den indruk, dien haar object heeft gemaakt in de ziel van den kunstenaar. En al heeft nu ook, bij de behandeling van christelijke onderwerpen, de moderne artist met zijnen middeleeuwschen voorganger het object gemeen, de voorstelling van dat object in zijn persoonlijk bewustzijn is geheel gewijzigd.

Hoe zou men dan kunnen verwachten, dat een artist, die niet zijn eigen persoonlijke zieningen, maar die van anderen wil verbeelden, ooit goed kan slagen?

De middeleeuwsche kunstopvatting heeft dit persoonlijk element geenszins miskend en wij kunnen zelfs eene duidelijke evolutie waarnemen als gevolg van de veranderingen, die in verloop van tijd ook in de verhouding der middeleeuwsche kunstenaars tot hun object zijn ingetreden.

Vergelijken wij b. v. afbeeldingen der Kruisiging uit verschillende eeuwen, dan zien wij een wezenlijk verschil in opvatting.
In de eerste vier eeuwen van het Christendom is de Kruisiging nimmer reëel en alleen symbolisch voorgesteld. Aan den eenen kant maande de heidensche omgeving de Christenen hunnen God niet voor te stellen in een toestand, die ongeloovigen maar al te zeer tot spot gelegenheid gaf — men denke aan de joden, die onder het kruis den Zaligmaker honend zijn onmacht zichzelf te redden toeriepen — aan den anderen kant schrikte de teedere liefdestemming der door vrienden van den Lijder in dit Geloofsgeheim ingewijden, hen er van af, het feit in al zijn verschrikking realistisch weer te geven.
Maar in de vijfde eeuw, als de traditie minder onmiddellijk, men zou zeggen minder lyrisch is geworden, neemt de historie hare rechten en vindt het belangrijkst moment uit het leven van den Godmensch afbeeldingen. Maar het zal tot de elfde eeuw duren vóór men den God gestorven durft weer te geven: de Godheid van Christus bleef zoo lang wat het diepst werd gevoeld.
In het westen is deze bovennatuurlijke opvatting tot in de dertiende eeuw blijven leven en zij gaf ons zelfs voorstellingen, waar de Christus, jong en in priesterlijke toga, aan het kruis schijnt te staan, in plaats te hangen: als triomfeerder over dood en duivel.

In het oosten begint zich, sinds de tiende eeuw, een naturalistischer opvatting te vertoonen. Met gesloten oogen en in elkaar gezakt lichaam, het hoofd op den rechterschouder gebogen, vooruitstekende knieën, hangt de onder vreeselijk lijden gestorven mensch, die Gods Zoon is. Hier is vaak het lijden overdreven en daardoor een nieuwe onwerkelijkheid ontstaan.
Onder den invloed van zulke Byzantijnsche voorbeelden, ontwikkelt zich in het westen, sinds de dertiende eeuw, een nieuw Kruisigingstype, het realistische, dat tot in onze dagen, met individueele neigingen naar idealisering of hyperrealisme is blijven bestaan.
Een dergelijke geschiedenis zou te geven zijn van de voornaamste andere religieuse voorstellingen. Men vergelijke b. v. de strenge regina coeli van de dertiende eeuw met de lieflijke consolatrix afflictorum en refugium peccatorum der veertiende en volgende eeuwen.
Maar het aangehaalde is genoeg om te doen zien, dat een vormelijk navolgen van voorbeelden, hoe uitmuntend ze ook zijn, niet in middeleeuwschen geest handelen is.

VII

Uitgaande van het axioma, dat eene wezenlijke, eene volledige, eene als-geheel-te-begrijpen cultuur

alleen kan ontbloeien aan eene universeele levensbeschouwing — universeel zoowel in den zin van alles-omvattend als door-allen-beleden — heb ik getracht met eenige voorbeelden, meer ieder voor zich sterk sprekend, dan onderling nauw verbonden, duidelijk te doen zien, dat in de middeleeuwen eene uit het Christendom gegroeide beschaving heeft geleefd, dat deze vervolgens als geheel werd verwoest, doch nimmer door eene aan haar gelijkwaardige, van ander zaad ontkiemde, cultuur vervangen, zoodat onze tijd, strikt genomen, cultuurloos moet heeten. Ik herdacht ook hoe uit dezen toestand als vanzelve volgde, dat het katholicisme, juist omdat het een algemeene levensleer bezit, opnieuw als beschavingsfactor tot uiting begon te komen; wees erop, dat een verkeerd begrepen conservatisme van sommigen zijner belijders dien zegenrijken invloed eenigermate zou kunnen belemmeren, en betoogde, met een beroep op de kunstgeschiedenis, dat het katholieke beginsel, in de tijden van zijnen grootsten bloei, aan geleidelijke ontwikkeling der beschaving geenszins in den weg stond.

En ik veroorloofde mij erop aan te dringen, dat niet van eene poging tot herhaling, doch wel van eene consequente voortzetting der oude cultuur voor onzen tijd heil zou zijn te wachten.

Voor eene nadere beschouwing dezer laatste meening moge ik thans nog wat aandacht vragen.

Het onderwerp wordt dan onmiddellijk veel beperkter en zal in hoofdzaak alleen de kunst omvatten, deels wijl het niet van mijne competentie zou zijn mij op ander terrein te wagen, deels echter ook, omdat op andere beschavingsgebieden de bedoelde quaestie, althans in principe, reeds is beslecht.
In de algemeene staatkunde komen de meest populaire der moderne tendenzen, die naar wereldvrede en althans federatieve aaneensluiting der volkeren, zoo geheel in de lijn van wat men evangelische politiek zou kunnen noemen, dat het katholicisme uit zijnen aard schijnt aangewezen om voor deze belangrijke geestes-strooming de bedding te graven.
De ultra-conservatieve neigingen op maatschappelijk gebied, die ongetwijfeld hier en daar ook onder katholieken nog krachtig leven, doen niets af aan het feit, dat door den Opper-admiraal sinds lang een nieuwe koers gewimpeld werd.
De wetenschap in haar vollen omvang, recruteerde al meer en meer waardeering en beoefenaars uit katholieke gelederen, en de strijd, die op haar terrein nog wordt gevoerd, schijnt meer over de snelheid van het tempo, dan over de voorwaartsche beweging zelve te gaan. Op geen dezer cultuurgebieden wordt de behoudzucht als principe dus nog gevindiceerd door sterke machten. Maar met de kunst is het anders gesteld.

Terwijl er ongetwijfeld sinds het midden der vorige eeuw eene herleving der kunst valt waar te nemen, moeten wij erkennen, dat de invloed van het Christendom daaraan geheel vreemd bleef en zelfs moeten wij toegeven, dat hetgeen ten behoeve van het katholicisme in de laatste eeuw werd en wordt gemaakt geenszins een oorspronkelijk karakter bezit.

Aan den eenen kant hebben architectuur en kunstnijverheid werken voortgebracht, waaraan velerlei en groote verdiensten niet vallen te ontzeggen, maar die toch een eigen stempel van onzen tijd te zeer ontberen; aan den anderen kant werd door schilders en beeldhouwers, voor het dagelijksch kerkelijk en particulier gebruik, een overvloed van pieuse producten vervaardigd, waaraan — bij allen eerbied, voor de vrome intentie — eenige artistieke beteekenis niet kan worden toegekend. Twee vragen intrigeeren: hoe is deze misstand ontstaan en hoe kan hij verholpen worden.

Op de eerste vraag is in den laatsten tijd — door den heer Molkenboer — geantwoord, dat de kunst een product is der maatschappelijke omstandigheden, en dat het ontbreken eener specifiek-christelijke kunst dus aan onze oeconomische verhoudingen zou zijn te wijten. Het komt mij voor, dat deze verklaring een al te gereede aanvaarding van het historisch materialisme is. Maar indien men de praemisse, dat ook geestelijke

verschijnselen — gelijk kunst er een is — absoluut door stoffelijke worden bedongen, voor een oogenblik wil accepteeren, ook dan blijft het nog een raadsel hoe het ontbreken, juist van CHRISTELIJKE kunst, het gevolg zou kunnen zijn van maatschappelijke omstandigheden, die toch voor de onchristelijke kunst geene andere zijn geweest. Blijkbaar waren de oeconomische verhoudingen zoodanige, dat zij den bloei der Haagsche schilderschool niet in den weg stonden, dat zij onze gebruikskunst een zeer hoogen vlucht lieten nemen, dat zij het eerste ontluiken van een nieuwe architectuur mogelijk maakten. Alleen de herleving eener christelijk-bezielde kunst zouden zij dus belemmerd hebben. Blijkbaar hapert er iets aan deze redeneering.

Ik ben er verre van de invloeden door de oeconomische omstandigheden op de kunst uitgeoefend, te willen loochenen. Vooral op de architectuur werken zij krachtig.

Maar deze legitieme erkenning, van de rol door maatschappelijke toestanden in de kunstgeschiedenis gespeeld, rechtvaardigt het nog niet den invloed van geestelijke factoren te loochenen.

Want wat wij in de middeleeuwsche kathedraal bewonderen, is toch niet in de eerste plaats haar constructiesysteem, noch de minutieuse bewerking van hare matèrie om-zich-zelve. Integendeel, wij waardeeren die slechts als de middelen, waar-

mede een sublieme gedachte tot uitdrukking werd gebracht, wij aanvaarden de techniek en de stof alleen, omdat die vergeestelijkt zijn tot dien élan der ziel van de aarde naar den hemel, als hoedanig de kathedraal ons ten slotte het duidelijkst voor den geest staat.
Het is goed gezegd door Lethaby: „Men moet toegeven, dat er in den bouw der groote kathedralen iets is, dat wij niet begrijpen. De oude werkers legden er iets van een wonder in, zij bezaten het talent om betoovering op te wekken. In deze hooge gewelven en glinsterende glazen en opdoemende figuren, school magie, zelfs voor hunne makers."
Dit is het geheim van den overweldigenden indruk, dien de kathadralen altijd weder op ons maken: dat het geloof de vormen leerde voor hare mysterieuse ruimten, waar een siddering van ontzag in schijnt te leven; dat de hoop haren bouwmeesters moed gaf constructies te beproeven, die zij langs louter-verstandelijken weg niet licht zouden benaderd hebben; dat de liefde eindelijk al hare arbeiders bezielde tot harmonische samenwerking en de meest nauwgezette uitvoering van hun taak.
Liever dan met den heer Molkenboer het kwijnen of ontbreken van christelijke kunst toe te schrijven aan maatschappelijke toestanden, sluit ik mij daarom aan bij den Benedictijn Kuhn, die in zijne Kunstgeschichte oordeelde:

„Ook de religieuse kerkelijke stijl is een product der cultuurhistorische ontwikkeling. Wel blijft de godsdienstige geloofsinhoud, waaraan de idee van het kerkgebouw ontspruit, altijd en overal dezelfde, maar de richting van den smaak en de geestelijke strooming onder de menschen, dat dus, waaruit het vormelijk moment in de kunst voortkomt, is aan afwisseling onderhevig. Indien in onzen tijd de godsdienstige geestdrift en de innigheid van geloof uit de gothische middeleeuwen weder ontwaakten, dan zouden zij ongetwijfeld een nieuwe kunst voortbrengen en zich niet meer in het gothische vormenstelsel uitspreken, wijl dit een andere smaak- en geestesrichting veronderstelt dan de tegenwoordig over het algemeen heerschende".

VIII

Deze verklaring van den opgemerkten misstand wijst ook den weg naar zijne verbetering: de verbreeding en verdieping van het geloofsleven zal ook de christelijke kunst weder doen ontluiken.

In hoeverre de verbreeding, de uitbreiding van het geloof onder de velen, die er thans verre van staan, nog aan de christelijke kunst ten goede zal komen — dit is een vraag, waarop alleen de toekomst het antwoord kan geven.

Maar eene verdieping van het religieuse leven

binnen den kring der geloovigen-zelf, schijnt mij zoo duidelijk waarneembaar in de laatste halve eeuw, dat het niet te vermetel kan heeten van haar een invloed ter goede op de christelijke kunst te verhopen.
Of is het geen blijk van „godsdienstige geestdrift en innigheid van geloof", dat op zoo velerlei beschavingsgebied, gelijk ik reeds herdacht, de katholieke tendenz begon in te werken? Dit wederontwaakt bewustzijn, dat het Christendom in elke sfeer van menschelijke bemoeiing zijne eischen heeft te stellen en zijne leidende beginselen te geven, moet ten slotte ook in de kunst tot nieuwe uitdrukking komen.
Zelfs zou ik willen vragen, of er geen reden bestaat thans reeds te spreken van het begin eener renaissance der christelijke kunst.
Als Nederlander, beroep ik mij dan in de eerste plaats op het werk van Dr. Cuypers en van de enkele jongere architecten, die zijne traditie zoo uitnemend voortzetten.
Zeker is het waar, dat Dr. Cuypers, die, hoe groot zijne gaven ook waren, ten slotte toch een kind van zijnen tijd bleef, zich nimmer geheel heeft willen emancipeeren van het voorbeeld der middeleeuwsche architectuur, vooral in zijne kerkelijke bouwwerken. Maar hij is toch de eerste geweest, die in stede eener slaafsche navolging van oude vormen, de vrijmoedige toepassing van oude

beginselen in eere bracht. Hij was daarbij in zoo hooge mate „doué du ciel", dat een in middeleeuwschen geest geconcipiceerd gebouw, door hem ontworpen, toch altijd de oorspronkelijke bekoorlijkheid bezit, eigen aan alle dingen, die zuiver zijn gedacht en vaardig volbracht. En hij bezit ook een zoo benijdenswaardige gave van versieren, dat zelfs kerken, die om hunnen opzet nog niet zoo bizonder opmerkelijk zijn, ons telkens treffen met de fraaie vondsten, in hare détails tentoongesteld.

Het onvergankelijke in zijn werk, dat wat immer wel zal worden bewonderd als de eerste aanloop naar een nieuwe kerkelijke bouwkunst, is, naar ik meen, de belijdenis, door heel zijn oeuvre uitgesproken, dat uitsluitend de standvastige toepassing van een goed-bevonden beginsel kracht kan geven aan den kunstenaar. Zoo was het mogelijk dat een man, wiens werk zoo geheel verschilt van CUYPERS' scheppingen, als met BERLAGE het geval is, kon erkennen, dat Dr. CUYPERS hem den weg had gewezen.

En zoo ook kon het gebeuren, dat de moderne architecten, die CUYPERS het naast staan, reeds roomsche kerken hebben gebouwd, die op alles éér gelijken, dan op pastiches der Gothiek. Kerken als die te Steenbergen en te Utrecht (de St. Antonius) zijn ongetwijfeld nog onder middeleeuwschen invloed gedacht en blijkbaar uit de school van

Dr. Cuypers, maar men kan niet ontkennen, dat hare verhoudingen en ruimtevorming ze een eigen taal doen spreken en, als ik een poging mag wagen die taal te vertolken, dan zou ik willen zeggen, dat zij belijdenis doen van een mannelijk en strijdbaar geloof, een geloof evenver van de bondieuserie der gemankeerde koekebakkers, die in hun qualiteit van gothiekelingen onze architectuur onveilig maken, als nauw verwant aan het geharnast credo van eenen Augustinus, die, in eenen tijd als den onzen, slechts in gezetten strijd tegen de intellectuels zijner dagen de genadegave van het geloof kon veroveren en bewaren. In zoovere zijn deze gebouwen te eeren als de oprechte versteeningen van eenen contemporainen geest.

Er is te meer reden waarde te hechten aan deze omstandigheid, omdat ook op ander gebied dan de architectuur, en buiten ons vaderland, analoge verschijnselen vallen waar te nemen.

Indien men, zonder opgewondenheid, de schilder- en beeldhouwwerken van de z.g. Beuroner School heeft bezien, dan komt men, geloof ik, tot de erkenning, dat zij, als resultaat, niet zoo heel groote waarde bezitten. Ik heb met eerbied en aandacht doorgezien al wat er aan afbeeldingen van hun werk bestaat en daarenboven had ik gelegenheid in Monte Cassino de origineelen te beschouwen. Voluit mooi vind ik geen enkel van

hunne werken, veel liet mij koud en slechts weinige dingen hebben mij in geestdrift gebracht. Maar wat al dit werk kenmerkt en het maakt tot een evenement van beteekenis, dat is de opvatting, die eruit spreekt. Naar den inhoud schijnt mij die opvatting deze: dat de Christenkunstenaar tot elk zijner objecten slechts mag naderen met het innigst ontzag; en wat het vormelijke betreft, dat niet aan de inspiratie van het artistiek gemoed en niet aan de toevallige schoonheden der natuur de kunstenaar zijn opzet moet ontleenen, doch dat hij, op het voorbeeld der meest verheven kunst van de Egyptenaars en de archaïsche Grieken, aan zijn werk een wel-overwogen verhoudings-systeem heeft ten grondslag te leggen en eveneens met bezonnenheid de gegevens der natuur behoort te stijlen tot een strakker schoonheid. Dit laatste, vormelijk, princiep te waardeeren, laat ik gaarne aan de kunstenaars-zelven.

Maar over de geestelijke basis van de Beuroner-kunst dien ik nog even te spreken. Want het schijnt wel zeer gewoon: diep ontzag te stellen als den noodzakelijken geestestoestand, waarmede de Christen-artist tot zijn onderwerpen nadert, maar het is er ver van, dat de hedendaagsche kerkelijke kunst algemeen deze opvatting huldigt.

Inderdaad is het meerendeel van wat wij in onze kerken zien aan godsdienstige voorstellingen en afbeeldingen der acta sanctorum zoo absoluut een

kinderachtig naäpen van de gemoedelijke vertrouwelijkheid, waarin de middeleeuwsche mensch zich tot deze sublieme onderwerpen wáárlijk verhield, dat er geen sprake kan zijn van levenden en gevoelden eerbied bij de makers dier imitaties. Ik kan geen voorbeelden geven, omdat ik vrees dan zelf in verdenking te komen van het gebrek aan reverentie, dat ik in deze kunstfabrikanten gisp. Maar wie zonder vooringenomenheid en zonder schroom onze kruiswegen en heiligenbeelden aanziet, zal toch moeten toegeven, dat het meestal zeer onwaardige afbeeldingen zijn van zoo allerverhevenste gebeurtenissen en personen.

Ik acht het daarom een belangrijke bijdrage tot de wording eener nieuwe religieuse kunst, dat de Benedictijnen der Beuroner Congregatie het beproeven de eerbied voor het sujet, die toch bij ons allen leeft, ook weder tot uitdrukking te brengen.

De derde reden, waarom ik geloof aan eene wederopleving der christelijke kunst, is het feit, dat een van de beste Errungenschaften der moderne cultuur, hare verdieping van ons psychologisch inzicht, op het werk van katholieke artisten niet zonder invloed is gebleven.

Fijnzinnige beschouwingen gelijk De Klerk ons gaf over Vondel en Augustinus, schetsen van roomsch zieleleven als Marie Koenen teekent in hare novellen, gevoelige verwoordingen van eigen

aandoeningen, die wij zoo dankbaar vinden in de verzen van Dr. Smoor, Albertine Steenhoff, of Willem Smulders — al deze ernstige blijken van meditatie kunnen toch ook niet anders dan LEVENSTEEKENEN van moderne christelijke kunst worden genoemd. En waar wij in onze schilderkunst dezelfde krachten reeds werkzaam zien... waar Dunselman in zijne staties zich zoo blijkbaar op eene sprekende karakteristiek der dramatis personae toelegt en zoo duidelijk zijne eigen ontroering weet te vertolken in een gebaar, een stand of een oogopslag dier figuren... waar Molkenboer eindelijk in enkele zijner beste portretten er zoo goed in is geslaagd uit het stoffelijk gelaat het immaterieële, de ziel, zijner modellen weêr te geven — daar kan toch niet worden ontkend, dat de christelijke kunst althans begint weder een eigen taal te spreken.[1])

Zelfs deze weinige opmerkingen en overwegingen schijnen mij reeds geschikt om enkelen te winnen voor de meening, dat ook op het gebied der christelijke kunst herleving noodig, mogelijk en wellicht reeds beginnend is.
Het zijn de kunstenaars alleen, die haar ons bren-

---

[1]) Sedert dit geschreven werd, zijn eenige jaren verloopen en thans zoude dan ook reeds méér zijn aan te halen. Om van de architectuur te zwijgen — waarover later — zij hier slechts herinnerd aan het werk van Toorop, de kruiswegstaties van Theo Molkenboer en enkele der goudsmidswerken van Jan Brom.

gen kunnen, maar wij, de toeschouwers, kunnen hun toch den steun geven van onze oprechte belangstelling, en bovenal hen behulpzaam zijn, door, vrij van vooroordeel, eindelijk eens af te leggen de al te ongegronde gehechtheid aan den ouden sleur, die zoo dikwijls goede dingen doet verwerpen, alleen omdat zij nieuw zijn.

IX

Behalve het esoterisch belang, het belang voor den luister van den godsdienst, heeft eene dergelijke herleving ook de niet hoog genoeg te schatten beteekenis, dat zij den weg zou banen, zoo al niet tot eene geheele kerstening der kunst, dan toch tot het dóórdringen van christelijke beginselen in de algemeene kunstproductie.
Wij klagen terecht, dat de moderne kunst zoowel om de moreele—of liever immoreele—opvattingen, die zij huldigt, als om de wijsgeerige denkbeelden, in welker dienst zij zich heeft gesteld, een antichristelijken tendenz bezit.
Beter dan alle betoog en bestrijding, zou eene gelijkwaardige kunst van christelijken huize dit euvel kunnen verhelpen.
En indien het christelijk sentiment er weder in slaagt eene kunst te scheppen, die om haar artistieke waardij de aandacht afdwingt, kan het Christendom zelf niet anders dan baat daarbij vinden.

Want het wonderbaar vermogen tot ontroering der zielen, dat de kunst bezit, verschaft haar een groote apologetische kracht.
Terecht heeft Mgr. Beaunard gezegd:
„Si le beau n'est pas le vrai, il en est la splendeur et très souvent il arrive que l'un conduit à l' autre comme la lumière de l'étoile servit à guider les Mages vers le berceau de l'Homme-Dieu."
Chateaubriand heeft hetzelfde gevoeld, toen hij in zijn Génie du Christianisme ook de kunsten opnam onder de getuigen voor de heerlijkheid der Kerk. En onze tijdgenoot Alphonse Germain dacht aan dezelfde kracht toen hij schreef: „Waar strenge apologetiek of het boek met droge argumenten niet kunnen komen, waar geen propagandabrochure doordringt, daar wordt het kunstwerk gretig ontvangen en schittert het; en evengoed als syllogismen kan dit de geesten aan de dwaling betwisten."

Ziedaar dan nóg een reden voor oorspronkelijkheid in de christelijke kunst.

CHRISTELIJKE
IKONOGRAFIE

CHRISTELIJKE IKONOGRAFIE

Ikonografie, afgeleid van de Grieksche woorden eikoon: beeld en grafein: schrijven, beteekent letterlijk niet meer dan beeldschrift of beeldbeschrijving en inderdaad zult gij, een woordenboek opslaand bij ikonografie, niet veel anders vinden, dan dat dit de wetenschap is, die zich de kennis van beelden, te leeren uit hunne attributen, symbolen of emblemen, ten doel stelt.

Naar deze wijze opgevat, laat zich die kennis samenvatten in een uitvoerigen catalogus — en er bestaan er zoo — van alle denkbare voorwerpen, met daarachter de vermelding der figuur, die er bij behoort. Voor de christelijke ikonografie wordt dit dan een lijst van attributen, van uiterlijke signalementen, indien gij wilt, der heiligen. Slaat gij nu in zoo'n ezelsbrug b.v. het woord sleutel op, dan zult gij vinden, dat met een sleutel in de hand werden afgebeeld: de apostel Petrus, omdat Christus hem de sleutelmacht verleende; de bisschop Servatius van Maastricht, wien door Petrus zelf, naar de legende, een sleutel werd gegeven als teeken van zijn welgevallen; de maagd en martelares Cunera, omdat zij het huishouden bestierde van een heidenschen koning te Renen; enz. enz.

Maar gij voelt, dat dit alles al zeer oppervlakkig blijft en u ten slotte maar weinig verder brengt

tot het verstaan der beelden, die gij onderzoekt.
Denk u, dat gij voor de kathedraal van Chartres staat en den zin wilt bevroeden van de honderden en honderden figuren, dáár gebeiteld aan de drie portalen, stel u voor, dat gij geduld genoeg hadt om met behulp van een woordenboek al deze personen te identifieeren — zoudt gij dan meenen in wezenlijk begrip vooruit te zijn gegaan? Mij dunkt dat juist dán eerst het besef in u goed wakker zou zijn geworden, dat gij er NIETS van begrijpt. Waarom hier de apostelen, ginds de profeten, waarom hier de H. Modesta, ginds Maria. . . . niet waar het innige begrijpen bleef nog verre.
Gij ziet dus, dat deze uiterlijke herkenningskunst, die men gevoegelijk de attributiek zou kunnen noemen, weinig baat.
Er moet dan ook aan de ikonografie, wil zij van waarde zijn, eene andere taak worden toegeschreven en het is over deze, dat ik een en ander wensch mede te deelen.
Christelijke ikonografie wensch ik te noemen de wetenschap, die ons leert verstaan wat de christelijke kunst heeft afgebeeld. En om het belang daarvan te doen inzien, zal het noodig zijn, dat ik begin over die kunst zelf u te onderhouden.

II

De christelijke kunst is op de eerste plaats een gedachtekunst. Zij stelt zich wel ten doel de voortbrenging van het schoone, doch alleen om met de schoonheid te bereiken het onderwijzen. Wat de H. Gregorius van de wandschilderingen in de kerken heeft gezegd, dat zij nl. de sprekende boeken zijn, waaruit wie niet lezen kan, verneemt wat hem te weten noodzakelijk is, ditzelfde kan getuigd worden van alle voortbrengselen der christelijke kunst. Beelding eener Leer mag dus haar werking worden genoemd.

Hieruit volgt onmiddellijk, dat zij is een gemeenschapskunst. De christelijke Leer is toch niet het inzicht van een enkele, noch richt zich tot één individu, maar zij is het aan allen gelijkelijk gegeven en door allen gelijkelijk aan te nemen onderricht over het wezen der dingen.

Zoo wordt het dan begrijpelijk, dat de christelijke kunst niet werd geboren uit den scheppenden geest van enkele genieën, maar ontstond uit de verlangens en met de medewerking van heel een volk.

Het hart der middeleeuwsche menschen had een sterke aspiratie naar zijn God en die in alle individuen ontkiemde neiging openbaarde zich in hun kunst. De gothieke kathedraal, dat is de samenvatting van heel het menschelijk kunstvermogen, werd gebouwd door de menigte.

Er zijn ontroerende bizonderheden bekend, die verhalen hoe in die schoone tijden geen mensch tevreden was, vóór hij zijn deel had bijgedragen tot den opbouw eener kerk, die hij beschouwde als een deel van zijn leven, als een deel ook van zijn bezit.

William Morris heeft het fraai en goed gezegd:[1]) „Well, I myself am just fresh from an out-of-the-way part of the country near the end of the navigable Thames, where, within a radius of five miles, are some half-dozen tiny village churches, every one of which is a beautiful work of art, with its own individuality. These are the works of the Thames-side country bumpkins, as you would call us, nothing grander than that... The more you study archaeology the more certain you will become that I am right in this, and that what we have left us of earlier art was made by the unhelped people. Neither you will fail to see that it was made intelligently and with pleasure."

Gij voelt hoe hiermede de christelijke kunst wordt afgescheiden van de klassieke en de moderne, en zich aansluit bij de Egyptische, de Boeddhistische en een deel der Mohamedaansche kunst. En het is ook duidelijk, dat waar tot het verstaan der genoemde materialistische kunsten de zuiver materieele beschouwing voldoende is, d. w. z. slechts

---

[1]) *Art and the Beauty of the Earth*, p. 12.

rekening behoeft te worden gehouden met de voorstelling, bij de christelijke kunst zoowel de voorstelling als het voorgestelde, de afbeelding als het afgebeelde, voor een recht begrip beide moeten worden gekend.
Ik beweer dus, dat men zeer goed de Venus van Milo kan beoordeelen en begrijpen, zonder te weten dat dit beeld eene bepaalde godin voorstelt[1]), maar dat men onmogelijk de figuren in den tympan der westfaçade te Chartres naar den eisch kan waardeeren, indien men niet vooruit wist, dat hier een triomfeerende Christus, omringd door zijne evangelisten, is afgebeeld.
Men kan Rembrandt's NACHTWACHT met volle recht bewonderen, zonder te weten dat deze schilderij het korporaalschap van Banning Cock heeft te vereeuwigen — getuige zekere zenuwachtige dame, die er den triomf van het protestantisme in zag — maar ik zet het u genoegen te nemen met de fresco's van Spinello Aretino in de SAN MINIATO bij Florence, indien men ze u als schilderij wil doen genieten, zonder u met hun doceerende strekking bekend te maken.

[1]) Men is het er zelfs niet over eens, dat dit beeld Venus voorstelt en nog onlangs beweerde Reinach, dat het een Amfitrite is, de vrouw van Poseidoon.

III

Gij ziet dus, dat voor het verstaan der christelijke kunst een intieme bekendheid met den aard harer voorstellingen broodnoodig is.[1])
Waar zij ontbreekt, ziet men de zonderlingste interpretaties ontstaan. Zoo vond Dupuis, de beruchte auteur van de ORIGINE DE TOUS LES CULTES, in den plint van het middelste portaal voor den westgevel der Parijsche NOTRE DAME, de 12 teekenen van den dierenriem en haastte zich natuurlijk dat te exploiteeren als een nieuw bewijs, dat de zonnedienst tot in de dertiende eeuw had bestaan, de zonnedienst, die immers — volgens hem — ook de oorsprong was van het Christendom. De zodiakteekenen zijn daar inderdaad, maar vergezeld van figuren, die verschillende bedrijven weergeven, en de ikonografie leert ons, dat dit zeer vaak voorkomend samenstel van afbeeldingen, den menschelijken arbeid verzinnelijkt. Elke maand heeft zijn teeken, maar ook zijn eigen werk, en dit geheel van moeilijke bezigheden, geplaatst in de onmiddellijke nabijheid van den Christus en het

---

[1]) Het gebrek aan begrip van haar diepen zin is goeddeels oorzaak geweest van de langdurige minachting der Gothiek: „Un bâtiment d'ordre gothique" — schreef Montesquieu — „est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit; et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur". Zie hierover de belangwekkende studie van J. Corblet in de *Revue de l'Art Chrétien*, t. III (1859).

Laatste Oordeel, leert hoe dat werk, aan God geofferd en door Hem geheiligd, den mensch wel een last is, doch een zoete last, die heerlijke belooning vindt. En dat dit geene fantastische uitlegging is, wordt bewezen door de woorden der middeleeuwsche schrijvers zelf. Rupert de Tuy geeft te verstaan, dat de arbeider, in deze beelden het moeizame werk herkennend, waartoe hij zijn leven lang gedoemd is, bij den aanblik van het Christusbeeld er aan herinnerd wordt, dat hij niet vergeefs arbeidt. En Honorius van Autun, verdere toepassingen makend, zegt, dat de mystieke ziel, bij het aanschouwen van dezen jaarkring, bepeinsde dat de tijd de schaduw is der eeuwigheid; terwijl Sicardus van Cremona overweegt, dat het jaar, verdeeld in 4 jaargetijden en 12 maanden, een beeld van Christus zelf is, wiens leden de 4 evangelisten en de 12 apostelen zijn.
Inderdaad vindt men te Parijs boven elk der maanden een der apostelen. Zoo wijzen dus de getuigenissen van tijdgenooten ons den goeden weg en behoeden ons voor dwaasheden als de geciteerde van Dupuis of — om een ander te noemen — van Lenoir, die in de twaalf maand-voorstellingen der kathedraal van Kamerijk niet meer of minder zag dan ... de twaalf werken van Hercules!
Wil men voor dergelijke dwalingen bewaard blijven, dan is het eenige middel de voorlichting van tijdgenooten der kunst, die men bestudeert.

De aard van het werk van den christelijken kunstenaar brengt mede, zooals wij zagen, dat hij op de eerste plaats niet zijn eigen denkbeelden afbeeldt, maar die welke gemeenschappelijk zijn aan de menschen, te wier midden hij leeft. En zoo ligt dan voor de hand de beeldende kunst te verklaren uit de literatuur en dus, waar het de kerkelijke kunst der middeleeuwen geldt, te rade te gaan bij de oude kerkelijke schrijvers.

Dit schijnt op het eerste gezicht, een bijna onmogelijke arbeid, want geene literatuur is zóó omvangrijk als deze. Maar — zooals een bevoegd beoordeelaar gezegd heeft — „wanneer men eenmaal kennis heeft gemaakt met deze auteurs, wanneer men heeft onderzocht de werken van de Bijbelcommentators, de liturgisten, de encyclopedisten, dan bemerkt men al spoedig dat zij, onophoudelijk, elkander herhalen."

En het is toch ook wel begrijpelijk, dat men in tijden, waarin schriftelijke mededeelingen moeilijk en boeken zeldzaam waren, waarin de denkbeelden slechts zeer langzaam verbreiding vonden, meende een verdienstelijk werk te verrichten met een verkorting te maken van een beroemd boek, het substantieele van verschillende befaamde verhandelingen bijeen te voegen, of zelfs, bijna zonder verandering, het werk van een groot Leeraar te reproduceeren.

In de bloeitijden der middeleeuwsche maatschappij

kende men geen literaire eigenliefde en schrijversijdelheid: het was immers al te duidelijk dat een doctrine niet het eigendom was van wie haar verklaarde, maar gemeenschappelijk van de Kerk. Een boek schrijven was in die dagen tot zekere hoogte een werk van barmhartigheid verrichten, door, hoe dan ook, de waarheid aan zijn naaste te verhalen.

Zoo wordt het begrijpelijk, hoe wij ook bij Nederlandsche dertiend'eeuwsche auteurs telkens vermeld vinden, dat zij geen eigen werk leverden, maar een vertaling en zich op orgineelen beroepen, zelfs waar zij ongetwijfeld oorspronkelijk zijn: het gold als een aanbeveling niet de voortbrengselen van eigen geest, maar die van anderen, ouderen en wijzeren, te verbreiden.

Maar nu is het ook duidelijk, dat de geheele schat van middeleeuwsch gedachteleven ten slotte is terug te vinden in enkele uitgebreide werken, meest uit de dertiende eeuw, die het résumé zijn van al wat in de voorafgaande eeuwen van het Christendom door de meest gezaghebbenden was te boek gesteld.

Inderdaad vindt men alle Bijbelcommentators samengevat in de Glossa Ordinaria van Walafridus Strabo, de geheele Liturgie in het Rationale Divinorum Officiorum van Durandus, geest en methode der oude preeken herleefd in den Speculum Ecclesiae van Honorius van Autun. De gewijde- en

heiligengeschiedenis, zooals ze in die dagen werd opgevat, is beschreven in de HISTORIA SCOLASTICA van Petrus Comestor en de LEGENDA AUREA van Jacobus de Voragine, de wereldlijke geschiedenis in het SPECULUM HISTORIALE van Vincentius Bellovacensis. De geheele middeleeuwsche natuurkennis werd geresumeerd in het SPECULUM NATURALE, zooals men de geheele moraal in de SUMMA van Thomas Aquinas, of de verkorting daarvan: het SPECULUM MORALE, terugvindt [1].

De studie van deze boeken, welke ons worden aangewezen door de voorliefde, die de middeleeu-

---

[1] Het kan zijn nut hebben hier er op te wijzen, dat wij een goed deel dezer literatuur in het middelnederlandsch bezitten. Durandus en Strabo zijn daarin, meen ik, niet vertaald. Toch kan, voor de liturgie, gewezen worden op Boek II, Cap. LI tot LIV van Boendale's *Lekenpieghel* en op het mooie boekje: *Die bediedenisse vander missen*. De *Historia Scolastica* werd door Maerlant vertaald en uitgebreid in zijn *Rijmbijbel*, het *Speculum Historiale* in zijn *Spiegel Historiael* met de vervolgen van Philip Utenbroek en Lodewijk van Velthem (gedeeltelijk naar andere bronnen). Het *Speculum Naturale* van Vinc. Bellovacensis nam bijna geheel een ander werk, *De naturis rerum* van Thomas Cantimpratensis, op en daar Maerlant dit laatste heeft vertaald in zijn *Vander Naturen Bloeme*, niet zonder ook het Speculum te benutten, kan men ook dat werk vrijwel bij hem leeren kennen.
Van de *Legenda Aurea* eindelijk, bezitten wij eene vertaling in het *Pasionael of Gulden legende*, sedert 1478 herhaaldelijk gedrukt. Voor de ikonografie zijn ook van nut de werken van Dr. C. G. N. de Vooys: *Middelnederlandsche Legenden en Exempelen*, *en Middelnederlandse Marialegenden;* ook: W. A. v. d. Vet, *Het biënboec van Thomas van Cantimpré en zijn exempelen*.

wers zelf er voor koesterden, leidt ons binnen in heel de gedachtenwereld van hun tijd en geeft ons het onfeilbare middel aan de hand te verstaan wat zij in hun beeldende kunst hebben willen zeggen.

IV

Er valt natuurlijk niet aan te denken hier een gedetailleerd overzicht te geven van heel den rijken schat van voorstellingen, die de christelijke kunst ons aanbiedt. Ik zal mij daarom bepalen tot algemeene opmerkingen, die een inzicht geven in het systeem der ikonografie, en deze aan enkele voorbeelden toelichten.

Zoo valt dan, op de eerste plaats, er op te wijzen, dat de christelijke kunst het karakter draagt van een schrift, een door den tijd en het gebruik gewijd teekenstelsel, dat men kennen moet om den zin ervan te verstaan.

Men heeft dus te weten, dat de vertikaal achter het hoofd geplaatste nimbus heiligheid aanduidt, maar diezelfde nimbus met een kruis er in: goddelijkheid.

Voor andere onzichtbare dingen, feiten en eigenschappen zijn evenzeer teekens aangewezen. Een zegenende hand, met een kruisnimbus omringd, uit de wolken komend, duidt op goddelijke tusschenkomst, is een beeld der Voorzienigheid. Kleine naakte kinderen, naast elkaar in de plooien van

Abraham's mantel of in zijn schoot geschikt, beteekenen het eeuwig leven.

Moeten dingen uit de zichtbare wereld worden voorgesteld, de kunstenaar is daartoe in staat zonder landschap- en natuurstudie, zonder een uitvoerigheid, die de aandacht maar zou afleiden van de hoofdzaak. Concentrische gegolfde lijnen verbeelden den hemel of wolken; evenwijdige lijnen duiden water, de zee of een rivier aan; een stam met twee of drie groote bladeren is een boom en voldoende aanwijzing, dat het tooneel op de aarde is. Een toren met een poort er in zal een stad zijn; een engel, op de tinnen daarvan, bewijst, dat de Stad der Steden, het hemelsch Jerusalem, bedoeld wordt.

Maar ook tot in verdere détails laat dit teekensysteem zich uitwerken. De voornaamste personen, die telkens weer voorkomen in de christelijke kunst, hebben vaste typen. De H. Petrus b.v. heeft krullend haar, een korte baard, boven op het hoofd een tonsuur; Paulus daarentegen is van voren kaal en draagt een langen baard. Joden hebben vast een konischen hoed op.

Moeten voorvallen worden afgebeeld, dan alweer laat deze grammatica zich gelden. Onder het kruis b.v. staan aan Christus' rechterhand de H. Maagd en de speerdrager, aan zijn linker de H. Joannes en de sponsdrager.

Het belang van dit hiëroglyfisch karakter der

christelijke kunst valt in het oog. Ontstaan in een tijd, toen de kunst nog niet bij machte was met andere middelen uit te drukken wat zij zeggen wilde, gaven deze teekens later, toen men ook wel zonder zulke hulpmiddelen de gewenschte expressie bereiken kon, aan de gewijde tafereelen de bekoring van het oude, het onveranderlijke, het traditioneele.

De beeldhouwer van « le beau Christ d'Amiens », verstond het wel Liefde en Majesteit in den Christuskop te laten spreken, maar al vond hij geen plaats voor den nimbus, hij versmaadde toch noch het traditioneel gebaar, noch het Boek, noch slang en draak onder Christus' voeten, als teekenen, die den aanschouwer er aan herinnerden, dat dit de God was van heden en verleden, de onveranderlijk Zijnde.

Het traditioneele behield in de kunst het grootsche, omdat het haar als onpersoonlijk maakte. Zoo is het mogelijk, dat werk uit den goeden tijd, zelfs van een blijkbaar middelmatig artist, toch altijd iets diepzinnigs en ontroerends heeft, dat in latere kunstwerken wordt gemist. Al was de uitvoerder zwak, de ziel van een gansche schoone maatschappij bleef toch blinken, zelfs in de gebrekkige vormen, die hij schiep.

Een tweede karaktertrek der christelijke kunst, waarop ik wil wijzen, is haar onderworpenheid aan

de wiskunde. Plaats, schikking, symmetrie en getal hebben op de ikonografie een allerbelangrijksten invloed.
Om te beginnen is het door de beeldende kunst te versieren gebouw zelf, de kerk, aan een bepaalde ligging gebonden: haar lengteas gaat van het oosten naar het westen en de vier armen van het kruis, dat haar grondslag is, wijzen dus naar de vier hemelstreken. Het oosten, waar de zon opgaat, die licht en warmte, die leven brengt: de ware plaats dus voor het Altaar.
Het westen, is er voor aangewezen de plaats te zijn, waar het Laatste Oordeel wordt afgebeeld, zoodat de ondergaande zon dit groot tafereel van den laatsten avond der wereld verlicht.
Maar het noorden, de streek van gure koude en duisternis, is dan ook vanzelf bestemd het Oud Verbond te verzinnelijken, den tijd vóór de Verlossing, zooals het zonnige en warme zuiden uitteraard aan het Nieuw Verbond gewijd moet zijn.
Is aldus de plaats reeds van invloed op den aard eener voorstelling, de schikking is niet minder belangrijk. Hier wijst de hiërarchie den weg.
De rechterzijde is een eereplaats, een hoogere gaat boven een lagere. En zoo krijgen wij b. v. eene verklaring voor de groepeering der vier, de evangelisten verbeeldende, dieren om den Christus van den westgevel te Chartres: de mensch (Matheus), de adelaar (Joannes), de leeuw (Marcus), de os

(Lucas) zijn in die volgorde geplaatst naar de uitmuntendheid hunner natuur.

En hoever men deze schikking doorvoerde, valt alweêr te zien te Chartres: in de rechter nis van het zuiderportaal, die geheel gewijd is aan de Belijders, heeft men deze heiligen in de geledingen gerangschikt in de volgorde van leeken, monniken, priesters, bisschoppen en aartsbisschoppen, terwijl een heilige Paus en een Keizer op den top zitten.

Van nog grooter invloed echter is de symmetrie.

De twaalf apostelen vonden voor den middeleeuwschen geest evenwicht door hen tegenover de twaalf profeten of twaalf patriarchen te stellen: de ruiten der Kathedraal van Lyon vertoonen deze drie twaalftallen. Algemeener nog is de samenvoeging der vier evangelisten met de vier groote profeten (Isaïas, Ezechiël, Daniel en Jeremias) en alweer in Chartres vindt men, door een stoutmoedige samensmelting van de beginselen schikking en symmetrie, de vier evangelisten afgebeeld, zittende op de schouders dezer vier profeten, waarmee dan dus gezegd was èn dat de evangelisten hun steun vinden op de profeten èn dat zij van een grootere hoogte, dus verder zien dan dezen.

Zoo vond men ook voor de 7 deugden een symmetrische antithese in de 7 vrije kunsten.

Dergelijke combinaties doen zien hoe groote waarde men hechtte aan het getal en inderdaad heeft men de geheele middeleeuwen door aan de getallen

zekere kracht toegekend. Deze, zeer zeker aan Grieksche filosofen ontleende, beschouwing laat zich reeds uitgewerkt bij Augustinus aanwijzen, als hij b. v. zegt: „De physieke en de moreele wereld zijn gebouwd op eeuwige getallen. Wij voelen, dat de bekoorlijkheid van den dans schuilt in den rythme, d. i. een getal; maar de schoonheid-zelf is een cadans, een harmonisch getal".
Zoo komt men er toe aan elk getal zekere innerlijke waarde toe te schrijven en vooral de in den Bijbel voorkomende getallen met eerbied te overwegen. Dat er, over het geheel genomen, eenheid is in de middeleeuwsche getalinterpretaties, bewijst dat zij meer waren dan fantaisieën en een vast systeem ten grondslag hadden.
Ziehier een paar voorbeelden.
Drie, als cijfer der drieëenheid, wijst de ziel aan, naar haar voorbeeld geschapen, en is aldus symbool van al het geesielijke. Vier, het getal der elementen, wordt het cijfer van het aardsche, van al wat uit de combinatie der elementen is gevormd.
Zoo krijgt de vermenigvuldiging van 3 met 4 den zin van de stof doordringen van den geest, wordt 12 het getal der Kerk, wier taak dit is, en wier Leer ook door 12 apostelen aan de wereld verkondigd werd.
Op dezelfde wijze duidt 7 de samenvoeging aan van het geestelijke en het stoffelijke, wordt dus het ware cijfer voor al het menschelijke. Zeven

in aantal zijn daarom de trappen des levens, enz. Acht, één meer dan de grens van het menschelijke, is het getal van het eeuwige leven, symbool van de opstanding. En de doopvont, die den mensch den weg doet opgaan van het eeuwig leven, omdat de doop, die den mensch van de erfzonde bevrijdt, als het ware eene eerste opstanding is, de doopvont is, gedurende bijna geheel de middeleeuwen achthoekig. Een studie van Saintenoy, die een groot aantal doopvonten uit alle landen, van de elfde tot de zestiende eeuw gemaakt, onderzocht, wees 67 achthoekige doopvonten aan, naast 32 ronde (ook de cirkel is immers een beeld der oneindigheid) en een klein getal van anderen vorm, die blijkbaar geene esoterische waarde had.

Een derde karaktertrek der christelijke kunst is haar symbolisme. Christus, die zoo dikwijls in parabelen sprak, leerde, hoe wij bij het zien van een ding aan een ander moeten denken.
Zien wij de vijf wijze maagden aan Christus' rechterhand en de dwaze aan zijn linker, dan zullen wij bedenken dat zij de uitverkorenen en de verworpen zielen voorstellen, en dat zij ieder vijf in aantal zijn moet ons leeren, dat de begeerlijkheid der vijf zinnen de verdoeming, en de vijfvoudige inwendige contemplatie de zaliging brengt.
Zien wij de naar de vier hemelstreken vlietende stroomen van het paradijs, dan moet ons dit herin-

neren aan de vier evangelisten, die als zoovele weldoende rivieren de golven der doctrine door de wereld hebben gevoerd.
Het Oude Testament wordt op deze wijze figuur van het Nieuwe. Melchisedech, priester en koning, met wijn en brood, die hij aan Abraham aanbood, afgebeeld, zal doen denken aan dien anderen priester-koning, die brood en wijn aan zijne apostelen gaf.
Dit denkbeeld vooral is in de middeleeuwen van een vruchtbare werking geweest. Want deze z. g. n. typologische schriftuuropvatting ligt ten gronslag aan zeer vele monumenten, waarvan echter het meest bekende en beminde de Biblia Pauperum is, eene verzameling van bijbelsche tafereelen, zóó geplaatst, dat eene voorstelling, ontleend aan het Oude Testament, steeds gevolgd wordt door eene uit het Nieuwe Verbond, waarvan zij het type, de vóórafbeelding is.
Overal vindt men zulke reeksen: gebeeldhouwd aan de gevels der kathedralen, geschilderd op de wanden of in de ruiten, geteekend in de boeken. Nog in de vijftiende eeuw behoorden deze serieën tot de meest geliefde onderwerpen der kunst en zij werden dan ook al spoedig in hout gesneden en door den druk vermenigvuldigd.
Zijn echter al deze symbolen nog vrij doorzichtig, moeilijker wordt de interpretatie, naarmate de kunstenaar, die ze vormde, diepzinniger en verfijnder was.

Zoo vinden wij den voluut van een bisschoppelijken kromstaf in den vorm van een slang, die een duif tusschen zijn tanden houdt en het zou niet gemakkelijk zijn dit naar den eisch te begrijpen, indien een paar latijnsche verzen op den staf gegraveerd, ons niet zeiden, dat dit het vermaan tot den herder is: „verberg den eenvoud van de duif onder de voorzichtigheid van den slang."
Op een muurschildering, vroeger te Gorinchem, vindt men den verrezen Christus voorgesteld met eene roos op iedere hand, en de verklaring daarvan zou bezwaarlijk vallen, indien wij niet een hymne van Bernardus kenden, waarin „de heilige handen met rozen gevuld" worden begroet, en die rozen beeld der uit de wonden vloeiende bloeddroppels blijken te zijn, hetzelfde beeld dus, dat Vondel zeggen deed:

> „De schoonste roode rozen bloeien
> Op geenen Griekschen berg, o neen,
> Maar op den Kruisberg hard van steen,
> Daer Jesus' hoofdquetsuren vloeien."

De voorbeelden dezer symboliek zouden nog oneindig te vermeerderen zijn, maar om haar karakter te doen kennen, is het aangehaalde reeds genoeg.

V

Het is noodig hier ten slotte te waarschuwen tegen overdrijving, want, verleid door den ommiskenbaar

zeer symbolisch aangelegden geest der middeleeuwen, heeft men vaak symbolen willen zien in dingen, die een eenvoudig decoratieve bedoeling hadden.

Wanneer men op den omgang van een der torens der Parijsche Notre-Dame staat en om zich ziet, vindt men zich eenklaps in een andere wereld: aan alle kanten omgeven door grijnzende monsters, griffioenen, adelaars, leeuwen, draken, paarden, allerlei zonderlinge — eigenschappen van verschillende dieren in zich vereenigende — beesten staren van rondom op den eenzamen beschouwer. Zijn ook deze allen symbolen? Scherpzinnige geesten hebben die hybridische wezens ontleend naar hunne bestanddeelen en toen, gewapend met een grondige kennis der dierensymboliek, de beteekenis ervan verklaard. Maar zij vergaten, dat die wezens, slechts zelden van zóó dichtbij te zien zijn; dat men van de straat af hun typen niet kan onderscheiden en dat zij dus, indien zij een leer verkondigen, slechts zouden preeken voor de ijle luchten en de vogels.

Zij vergaten ook, dat de eenvoudige leek toch niet hún enorme kennis van symbolen heeft bezeten, dat dus ook daarom een zoo duistere en zoo gecompliceerde verzinnebeelding doelloos zou zijn. En ook hier alweer kan een tijdgenoot dier wonderlijke kunst ons voor dwaling behoeden. Bernardus toch, hij, die in al zijn werken zich zoo

diepzinnig mysticus toont en die bijna altijd sprak in symbolen en figuren, schrijft aan een zijner vrienden: „Wat beduiden toch die belachelijke monsters in de kloosters, wat beteekenen die vuile apen, die wilde leeuwen en monsterlijke centauren? Wat moeten die wezens, die half mensch en half dier zijn, die gevlekte tijgers? . . . Hier ziet men een viervoeter met slangenkop, ginds een dier dat van achteren paard en van voren geit is. . . Mijn hemel, als men niet bloost over zulke dwaasheden, laat men dan ten minste de kosten betreuren". . .

Dit laatste zullen wij zoo vrij zijn den heilige niet toe te stemmen: de middeleeuwsche fantaisie heeft ons daarvoor te veel fraaie sculpturen van groote decoratieve waarde in deze monsters nagelaten, maar wij kunnen des te geruster besluiten geen diepzinnigheden te zoeken, waar een man als Bernardus blijkbaar slechts grillen eener speelsche fantaisie zag.

De vergelijkende kunsthistorie geeft ons hier trouwens dikwijls een voldoende verklaring.

Een deurmontant als die te Souillac, gevormd uit elkaar verscheurende dieren, kan ons niet langer verleiden tot symbolischen uitleg — men zou er den struggle for life in kunnen zien — wanneer wij hem vergelijken met Angelsaksische miniaturen, waarin dit een allergewoonst ornamentaal motief is, stammend uit den vóórchristelijken tijd, en daarbij bedenken, dat ook in Frankrijk Engelsche

zendelingen werkzaam waren en dat onder de in 796 door Alcuinus naar Tours geroepen Engelsche monniken evengoed miniaturisten zullen zijn geweest, als onder de Iersche apostelen van ons vaderland. In een vensteromlijsting als die van Aulnay herkennen wij gemakkelijk dezelfde afkomst.
Wat de plantornamenten betreft, waarin men ook al symboliek heeft willen vinden, het zal niet noodig zijn in onzen tijd, die de studie der natuur voor ornamentale doeleinden weer goeddeels in eere zag hersteld, te verklaren dat de veelvuldige variëteit van bloem- en bladmotieven slechts het aanzijn te danken heeft aan een krachtig streven naar frisch en oorspronkelijk ornament.[1]) En er is dunkt mij dan ook alle reden het eens te zijn met Emile Male, die zijne studie over de middeleeuwsche symboliek besluit met de woorden:„ Voor de theologen der middeleeuwen was de natuur een symbool. Soms hebben zij hun wereldbeschouwing den kunstenaars opgedrongen en lieten hen enkele werken maken,

---

[1]) Ik kan toch niet nalaten nog eens te wijzen op de fraaie bladzijde van Viollet-le-Duc *(Dict. de l'Arch.*, V, p. 488): „Quand il s'agit d'ornements, ils ne veulent plus regarder les vieux chapiteaux et les frises romanes: ils vont dans les bois, dans les champs: ils cherchent, sous l'herbe, les plus petites plantes; ils examinent leurs bourgeons, leurs boutons, leurs fleurs et leurs fruits, et les voilà qui, avec cette humble flore, composent une variété infinie d'ornements d'une grandeur de style, d'une fermeté d'exécution qui laissent bien loin les meilleurs exemples de la sculpture romane"... etc.

waarin elk dier de waarde van een teeken heeft. Maar die zijn zeldzaam. Meestal bevolkten de beeldhouwers naar hartelust de kerken met planten en dieren. Zij kozen die vormen louter als kunstenaars, maar met het vage idee, dat de kathedraal de wereld in het klein is, en dat al Gods schepselen daar in kunnen voorkomen."

VI

„Quaecumque in ecclesiasticis officiis ac rebus in ornamentis consistunt, divinis plena sunt signis atque mysteriis, ac singula sunt caelesti dulcedine redundantia: si tamen diligentem habeant inspectorem, qui noverit mel de petra sugere oleumque de durissimo saxo".[1])
Zóó getuigt Durandus en leert ons daarmede, dat voor hen, die zich de moeite geven het beeldschrift te lezen, de kathedraal een boek is, waarin heel het gedachteleven harer stichters en versierders staat opgeteekend.
In Chartres komt dit misschien het volledigst aan den dag: bijna al wat de middeleeuwen dachten en wisten zien wij daar voorgesteld. De kathedraal van

---

[1]) D. i.: Alwat er bij de kerkelijke diensten en dingen in versieringen bestaat, het is vol van goddelijke teekenen en geheimen en ten deele vloeit het over van hemelsche zoetheid — indien het maar den ijverigen beschouwer vindt, die „honing uit de rots en olie uit den hardsten steen" zal weten te zuigen.

Chartres is de zichtbaar geworden gedachte en haar tienduizend geschilderde en gebeeldhouwde figuren vormen een eenig geheel.

Door de beelden en ruiten der kerk trachtte de middeleeuwsche clergé de geloovigen een zoo groot mogelijk aantal waarheden te leeren. Zij voelde zeer goed de kracht der kunst op onbedorven en kinderlijke zielen. Voor de groote massa der ongeletterden, voor de menigte, die noch psalter noch missaal bezat en die van de christelijke leer slechts onthield wat zij er dagelijks van zag, moest men het denkbeeld verstoffelijken. In de twaalfde en dertiende eeuw werd de leer tot vleesch, zoowel in de personen der geestelijke drama's, als in de beelden der portalen. Zóó schiep de christelijke gedachte zich, met een wonderbaar vermogen, krachtige organen. „De kathedraal is een steenen boek voor de onwetenden, dat door de drukkunst langzamerhand onnoodig is geworden. De zon der Gothiek gaat onder achter de reuzendrukpers van Mainz."[1])

---

[1]) Het vorige is gedeeltelijk bewerkt naar het uitmuntende boek van Emile Male: *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Ernest Leroux, 1898. (Tweede druk in 1902.) Sedert dit opstel geschreven werd, verscheen het, in dezelfde richting dieper delvend, boek van Jos. Sauer: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffasung des Mittelalters*, Freiburg i. Br., 1902.

VII

De christelijke ikonografie is ook voor de hedendaagsche kerkelijke kunst van groot gewicht.
Te zamen met de orientatie, meen ik, dat het de juiste toepassing der ikonografische beginselen is, die de kunst in dienst der kerk althans haar oude waardigheid goeddeels hergeven kan.
„Evocatief van groote emoties" is de symbolische beteekenis der kathedraal door een modern kunstenaar genoemd. Ik heb er slechts bij te voegen dat ditzelfde getuigd kan worden van elke goedgebouwde en wel-versierde katholieke kerk.
Want de pronk van beeldhouwwerken, noch het kleurig kleed van muren-bedekkende schilderingen of mozaïeken, noch de luister van gefigureerde vensters — die in hun volkomen samenstel inderdaad wel tot kathedralen zullen beperkt blijven —, zijn wezenlijk noodzakelijk om uitdrukking te geven aan de gevoelens en gedachten, die het kerkgebouw heeft te verkondigen.
Simpele teekens kunnen hetzelfde zeggen als omvangrijke beeldenreeksen. Of hebben de catacomben ons niet geleerd diepzinnige Leergeheimen in eenvoudige symbolen neer te schrijven, heeft de Visch niet voor veler geslachten oogen Christus-den-Verlosser vertoond en, met den broodkorf, de gedachte gewekt aan het Avondmaal, zoo goed als de gebeeldhouwde drama's in kathedralen als

die te Chartres, Bordeaux, Poitiers en Bourges dat deden? Met geringe middelen is de geloovige ziel te ontroeren en simpele figuren kunnen onderwijzers zijn.
Men vergist zich, indien men meent dat alleen de kathedralen steenen boeken zijn geweest. Voor ons is hun taal meer verstaanbaar en haar schoonheid heeft haar beter beschermd tegen schennis dan de eenvoud van dorpskerken het vermocht. Daarom kennen wij bijna uitsluitend de ikonografie der hoofdkerken.
Maar dat ook de geringste plattelandsparochiekerk eertijds haar systeem van zinnebeelden bezat is zeer waarschijnlijk, dat zij het hebben KAN staat zeker.
Wil men een voorbeeld van eenvoudige, maar systematische kerkversiering uit het verleden, de vroeg-vijftiend'eeuwsche gewelfbeschilderingen der kerk te Stedum (prov. Groningen) geven er een. De kerk is op kruisvormigen grondslag gebouwd en de aaneensluitende gewelfvakken van schip, choor en kruispand vormen dus evenzeer een kruis. De meest westelijke travee nu zal de profeten hebben afgebeeld, aankondigers van den Messias; het gewelf over het tweede juk vertoont de apostelen, die Zijn leer alom verkondden, en bloemen en muziekinstrumenten der ornamentale omgeving begroeten die blijde boodschap. Vier musiceerende engelen, omringd door symbolen der zonde, ba-

zuinen, dat Christus de zonden der wereld verwon en de menschheid verloste, arm en rijk, groot en klein: hier verbeeld door Adam en Eva, een kroon en een bisschopshoofd.

Boven de viering vertoont het welfsel Joannes den Dooper, wijzend naar het Lam, dat in de choorwelving zijn passende plaats heeft gevonden. En in het transept vinden wij, links, door jagers vervolgde monsters, die de Zonde wederom verzinnelijken, gelijk wij, rechts, waarschijnlijk, den triomf der deugden hadden gezien, als de schildering daar niet vernietigd was[1]).

Wat ik het treffendst vind in deze reeks van schilderingen, is dat zij een geheel geeft, een systeem. Zij is als een compendium der christelijke wijsheid, een beeld van het Verlossingswerk: profetisch, historisch en filosofisch.

En is het niet juist dit wat aan de hedendaagsche kerkversiering mangelt: het vaste plan? Tal van symbolen en vele heiligenbeelden vindt men ook thans in onze kerken, maar al heeft elk daarvan afzonderlijk natuurlijk zijn goeden zin, het geheel is niet een wel-overwogen samenstel, niet een logische synthese, maar veeleer de toevallige agglomeratie van om allerlei redenen — particuliere

---

[1]) Zie: *De Kerk te Stedum,* door C. H. Peters, in den *Groningsche Volksalmanak voor 1899.* Ik wijs ook op de typologische gewelfbeschilderingen der kerk te Naarden.

devotie van een schenker, voorkeur van een pastoor enz. enz. — bijeengebrachte voorwerpen.
Het kerkgebouw is daardoor minder welsprekend geworden, zijne versiering werkt verwarrend in stede van onderwijzend, en zin en begrip voor het voorgestelde gaan bij de leeken verloren.
Wat vervolgens de ikonografie ons leeren kan, is de noodzakelijkheid van priesterlijke hulp bij het ontwerpen en uitvoeren der beeldreeksen, die een kerk hebben te volmaken.
Het behoeft wel geen betoog, dat de heerlijke versteeningen van het Dogma, die de Fransche kathedralen te aanschouwen geven, niet kunnen zijn geworden, zonder de voorlichting van bekwame theologen. En er zijn ons dan ook documenten bewaard, die aantoonen, dat de opzet van een middeleeuwsch kunstwerk door een priester werd gemaakt en de uitvoerder zich verbond daarvan niet af te wijken.
Thans maakt men ons heiligen met kruisnimbi — het teeken der goddelijkheid — en durft men zelfs om een schip, dat de Kerk verbeelden moet, eenen nimbus aanbrengen, terwijl de nimbus toch, blijkens zijn oorsprong en traditioneel gebruik, alleen bij personen kan worden toegepast, hoogstens om voorwerpen, die een persoon symboliseeren (het Lam b. v.).
Dergelijke verkeerdheden zouden het begrijpelijk kunnen maken, dat het symbolisch karakter der

christelijke kunst niet meer in eere wierd gehouden. Nog niet lang geleden heeft een jong kunstenaar, bij het ontvouwen van een plan tot propaganda voor katholieke beginselen door prenten, voorop gesteld, dat men symbolisme zou hebben te vermijden. Ik kan daarin slechts zien miskenning van een goed beginsel der christelijke kunst, gevolg waarschijnlijk van een afkeer, ontstaan door het misbruik, thans van symboliek gemaakt.

Reeds op het tweede concilie van Nicea is de leiding der Kerk bij religieuse voorstellingen verplichtend gesteld en tot de Hervorming — gedurende den bloeitijd dus der christelijke kunst — hebben de artisten die gaarne aanvaard.
Het Concilie van Trente (sessio XXV) verklaarde ook: „nemini licero ullo in loco vel ecclesia, etiam quandolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab Episcopo approbata fuerit".[1])
En aan deze bepaling, die, zonder gezonde ontwikkeling van kunst en verbeelding in den weg te staan — immers met bisschoppelijke goedkeuring innovaties toelatend — de groote waardij der traditie hoog houdt, is het zeker niet ongepast hier te herinneren.

---

[1]) Het staat niemand vrij in eenige plaats of kerk, ook al is die exempt, eenig ongewoon beeld te plaatsen of te doen plaatsen, tenzij het door den bisschop ware goedgekeurd.

Het zal dus — ziedaar wat ik in dit opstel heb willen bepleiten — der christelijke kunst grootelijks ten goede komen, indien men voortaan bij bouw en versiering eener kerk wederom als vroeger een vast plan van ikonografie opmaakt, zich daarbij houdt aan de door eeuwen lange betrachting geheiligde tradities, en de voorlichting inroept van een bekwaam theoloog.
Tot hoe goede resultaten dit leiden moet, bewijst de nieuwe Haarlemsche kathedraal van Sint Bavo, waar, door de samenwerking van den kunstzinnigen vicaris-generaal van het Bisdom, Mgr. Callier, met den architect en de uitvoerende kunstenaars, het steenen gebouw levend geworden is door symbolen en de muren naar waarheid gezegd kunnen worden sprekend te zijn.[1])
Maar het kan niet genoeg herhaald worden, dat ook de eenvoudigste kerkbouw aan het betrachten der ikonografische beginselen groote waardij ontleenen kan.
Mocht het schoone voorbeeld in Haarlem's hoofd-

---

[1]) Zie het fraaie boekje van M. A. Thompson, R. K. Pr. — *St. Bavo de nieuwe kathedrale kerk van Haarlem.* — Haarlem, 1898. Naar Alberdingk Thijm's heerlijk werk, *De Heilige Linie*, zij hier ook plichtmatig met nadruk verwezen en ten slotte herinnerd aan het boekje van H. J. M. Everts: *Onze kerken*, Roermond, 1895. Thans kan ook nog gewezen worden op Pater Nieuwbarn's werkje: *Het Roomsche Kerkgebouw. Leer der algemeene symboliek en ikonografie onzer katholieke kerken*, Nijmegen, 1908.

kerk gegeven, dan alom navolging vinden[1]) en aldus ook van de hedendaagsche kerkgebouwen weer getuigd kunnen worden, wat de groote Alberdingk Thijm van de tempels der middeleeuwen heeft gezegd: „de geschiedenis der Kerk en des Lands, de getijden voor den veldarbeid, de voorbeelden ter christelijke beoefening aller maatschappelijke plichten, eene encyklopedie der wetenschappen, werden door de kerken, in- en uitwendig, ter overweging geboden — boven en behalven de praxis der Kerk, hare feitelijke bediening der sakramenten, die de belangrijkste omstandigheden des levens op geheel bizondere wijze heiligen."

---

[1]) Het hier betoogde laat uiteraard wat er reeds goeds gedaan is aan systematische kerkversiering ongemoeid — gelijk, omgekeerd, die weinige goede dingen slechts de uitzonderingen zijn, die de regel bevestigen. De beschilderingen der kerk van Rolduc (waarover men kan lezen: *De Katholieke Illustratie*, Jg. 1899-1900, No. 27-29) en in de kapel de EE. PP. Redemptoristen te Roermond mogen hier als exemplair worden herdacht. Sedert dit werd geschreven, verschenen er van verschillende Nederlandsche kerken ikonografische beschrijvingen, waaruit blijkt dat bij haar bouw en haar versiering volgens een vast plan gewerkt werd. Zoo o. a. van kerken te Breda, 's-Hertogenbosch, Jutfaas en Papenhoven.

OVER BOUWKUNST

◻ OVER BOUWKUNST ◻

Er is in Nederland sinds eenige jaren een belangrijk gebeuren gaande: de wording van een nieuwe architectuur.

Met opzet wordt hier niet gesproken van een nieuwen stijl. Omdat, wijl stijl niet anders is dan de éene, schoon veelledige eigenschap, die de dingen in de sfeer der kunst heft, er evenmin een nieuwe stijl als een nieuwe deugd mogelijk is.

En juist omdat men, met een zeldzaam hardnekkige begripsverwarring, het complex van de voor ieder kunsttijdperk eigenaardige verschijnselen, ook den stijl van zulke periode heeft genoemd en van stijlen is gaan spreken, ontstond de jammerlijk verkeerde meening, dat een ding stijl bezat, indien het sommige dier historisch waargenomen uiterlijkheden vertoonde.

Zoo wordt, om bij de bouwkunst te blijven, een gebouw als het Stedelijk Museum te Amsterdam, gezegd in den stijl der Hollandsche Renaissance te zijn opgetrokken, omdat daarbij vele vormen uit zeker tijdperk der kunstgeschiedenis werden verwerkt — terwijl het inderdaad stijlloos zou moeten heeten, immers ontberende de eigenschappen van deugd en schoonheid, die tusschen kunst en nietkunst de grenslijn trekken.

Inzicht in het wezen eener kunst leert deze stijlgevende eigenschappen kennen.

Van bouwkunst is het wezen terecht als „het vormen van ruimte aangeduid.” Immers, of zij een paleis bouwt dan wel een heining zet, steenen tot een toren stapelt, of een kelder in de aarde graaft, — haar werken is immer tridimensionaal: vlakken vereenigend tot lichamen, bootsend in de ruimte.
Wat haar echter onderscheidt van de in engeren zin plastiek genoemde kunst, is haar gebondenheid aan een doel: zij vormt slechts ruimten voor een practische gebruiksbestemming.
Is aldus architectuur de noodzakelijke-ruimtenscheppende kunst te noemen — waarin „noodzakelijk” in den betrekkelijken zin van „door-den-mensch-noodig-geacht” moet worden verstaan — dan blijkt het de door haar geschapen ruimte te zijn, wier bezit of gemis van schoonheid beslissend is voor de al of niet aanwezigheid van stijl.
Gewoonlijk, en zeker in onzen tijd en in dit land, zijn de ruimten, wier vorming aan de bouwkunst wordt opgedragen, bijna zonder uitzondering, naar alle richtingen geslotene — caviteiten zou men kunnen zeggen — en dit wettigt dus het besluit, dat het criterium der beoordeeling dezer kunst valt te zoeken in den inwendigen vorm harer scheppingen.

II

De vorming eener ruimte onderstelt de mogelijkheid tot stichting harer begrenzingen en uit deze eenvoudige definitie volgt daarom al dadelijk, dat het eerste moment in de werkzaamheid van den architect is: het zoeken en bezigen van de middelen, die hem in staat stellen, de ruimte, die hij moet maken en in gedachte voor zich ziet, practisch te verwezenlijken.

Reeds bij de conceptie van zijn werk is de architect daarom gebonden aan allerlei stoffelijke overwegingen, gelijk geen ander kunstenaar ze kent. De musicus wordt weliswaar door het vermogen der menschelijke stem en de ten slotte niet oneindige variëteit van geluidvoortbrengende instrumenten eveneens genoopt zich binnen zekere grenzen te beperken, maar hij vindt daar toch een zoo groote ruimte en zoo tallooze mogelijkheden, dat hier nauwelijks van een begrenzen kan worden gesproken. De stoffelijke hindernissen van den literator, den schilder, zelfs van den beeldhouwer, zijn van nog geringer beteekenis.

Maar de architect is nog niet begonnen aan zijn plan, of daar rijst reeds de onontkoombare vraag welke grondstoffen hij ter beschikking heeft om het uit te voeren. En van hoe enorm belang deze vraag is, m. a. w. welke sterke invloed reeds door de materiaalkeuze op de bouwkunst wordt

uitgeoefend, kunnen wij gemakkelijk waarnemen. Men behoeft geen grooter reis te maken dan van Maastricht naar Groningen, om de overtuiging daarvan op te doen.

Zoowel in de provincie Limburg als in Friesland en Groningen, is een vrij groot aantal kerken bewaard gebleven uit de twaalfde en de dertiende eeuw. Maar als iemand u eerst de Munsterkerk te Roermond en dadelijk daarna de kerk te Stedum liet zien, zoudt gij niet licht gelooven, dat beide gebouwen ongeveer van denzelfden tijd dagteekenen. Toch is het verschil geen ander, dan dat men in het zuiden bergsteen ter beschikking had en in het noorden van baksteen bouwde. Maar dit had tengevolge, dat de architect der Roermondsche kerk beeldhouwers aan het werk kon zetten, die de massale bouwdeelen luchtiger maakten voor het oog met fijn en fantastisch ornament, terwijl de Stedumsche architect zich moest beperken tot de sobere en grovere versieringen, die in baksteen kunnen worden uitgevoerd: uitgekraagde lijsten, vertandingen en een enkele, zeer eenvoudige, profileering. Het ernstig, bijna zwaarmoedig karakter der vroeg-Gothiek treft u dientengevolge zeer sterk te Stedum, terwijl gij het te Roermond nauwelijks opmerkt.

Maar nog beter kan men zich rekenschap geven van de mate, waarin de bouwkunst zich wijzigt naar gelang van de middelen, waarover zij beschikt,

wanneer men streken beschouwt waar een of ander onmisbaar materiaal, als steen of hout, geheel ontbreekt.

Het Hollandsche waterland, de Zaanstreek b.v., mist niet alleen natuursteen, maar de grond leent er zich ook niet tot het maken van baksteen. En zoo ziet gij het gebeuren, dat daar, waar ter wille van den natten bodem en het regenrijk klimaat, steenen huizen bijna noodzakelijk schijnen, tot in onzen tijd toe de meeste woningen van hout worden opgetrokken. En niet alleen de huizen, zelfs de walbekleedingen worden er gemaakt van horizontaal geplaatste delen door rechtstandige palen bijeengehouden, en goten maakt men er van twee als een V aaneengeklampte planken.

Precies het omgekeerde ziet men in hout-arme landen. De oude christelijke architectuur van zuid-Syrie, door de onderzoekingen van DE VOGUÉ ons bekend gemaakt, moest het geheel stellen zonder hout en wij vinden daar niet alleen ramen en kozijnen, maar zelfs kasten en deuren geheel van steen. De onmogelijkheid zonder hout een zadeldak te maken gaf daar zelfs aanleiding, dat bij den kerkbouw het basilikale type allengs werd verlaten en er een centraalbouw ontstond, gevormd uit de samenvoeging van met steenen koepels gedekte ruimten. Dat hier niet valt te denken aan aesthetische voorkeur, maar eenvoudig werd toegegeven aan den drang der omstandigheden,

blijkt uit het feit, dat in noord-Syrie, waar wèl hout te vinden was, de basiliek de gewone kerkvorm is gebleven.
In onzen tijd, nu het materiaalvervoer gemakkelijk en goedkoop is geworden, speelt de materiaalkeuze een minder groote rol dan vroeger — althans bij eenigszins omvangrijke bouwwerken. Doch welke krachtige invloed door het materiaal op de vormgeving in de architectuur wordt uitgeoefend zien wij toch, wanneer wij bedenken hoe groote gevolgen het gebruik van ijzer meebracht, dat constructies heeft mogelijk gemaakt als het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam en onze groote stationskappen, werken, die een eeuw geleden nog onbestaanbaar zouden zijn geweest.
En reeds zien wij een nieuwe revolutie te gemoet, nu het gewapend beton ons een materiaal aan de hand heeft gedaan, dat tegelijk standvastig en kneedbaar is, zoodat het eigenlijk alle vormen mogelijk maakt, indien het althans zal blijken even duurzaam te zijn, als het nu reeds toonde gewillig te wezen.

De bodemgesteldheid is een andere, zuiver stoffelijke factor, waarmede de bouwmeester heeft rekening te houden.
Waarom vindt men in Holland bijna geene kerken geheel met steen gewelfd, terwijl op een paar uur afstand, in het Utrechtsche, bij de groote

kerken het steenen gewelf regel is? Kerken als die van Rotterdam, Gouda, Delft, den Haag, Amsterdam, Haarlem en Alkmaar zijn toch niet, of weinig, minder important, dan die van Renen, Utrecht en Amersfoort. De reden is eenvoudig, dat de architecten op den slappen Hollandschen bodem de zwaarte van een steenen gewelf niet durfden aanbrengen, gelijk Haarlem bewijst, waar blijkens de bewaarde aanzetten der luchtbogen aanvankelijk het voornemen bestond de oude Sint Bavo met steen te welven, doch ten slotte de voorzichtigheid gebood dit na te laten.
Viollet-le-Duc heeft dan ook beweerd, dat het niet mogelijk is een kathedraal te bouwen op palen; en, al bewijst de nieuwe Sint Bavo te Haarlem, dat hij, strikt genomen, ongelijk had, de enorme fundeeringseischen van een dergelijk bouwwerk, doen toch zien, dat hij niet zoo heel ver van de waarheid bleef.

Het klimaat, waarin gebouwd wordt, vormt een derde punt van overweging voor den architect. En wie zich even de bouwkunst van zuid-Frankrijk of Italie — om van het oosten niet te spreken — voor den geest haalt, weet, hoezeer de locale gesteldheid van licht en weder op de inrichting van gebouwen van invloed is. Terwijl in noordelijke streken, als in ons land, zeer groote vensters een eerste vereischte zijn, is men in het zonnige zuiden

erop bedacht slechts weinige en kleine lichtopeningen aan te brengen, en waar bij ons een hoog en steil-hellend dak tot de noodzakelijkheden behoort, om het ons zoo ruimschoots toebedeelde regenwater gemakkelijk te doen afvloeien, zal men in regen-arme streken zeer-flauw hellende daken vinden, of de terrasvormige afdekking, zooals die in het oosten gebruikelijk is.
Zoozeer zijn wij hiervan overtuigd en zoo sterk leeft in ons bewustzijn de onmisbaarheid van het hooge dak, dat een vlak afgedekte toren, gelijk Berlage dien zette bij zijn Beurs te Amsterdam, ons onmiddellijk den indruk geeft eener anomalie. In het silhouet eener Italiaansche stad, zien wij gaarne zulk eenen stompen toren, maar in Nederland, dat wij zoo door en door als regenland kennen, hindert het ons eenen toren zonder spits te zien.
Gij kunt er gerust op zijn, dat Berlage ook zonder flèche zijn campanile behoorlijk tegen inwatering heeft weten te behoeden, maar aesthetisch is hij daarmede nog niet geheel verantwoord, want de intuïtieve logica van onze oogen doet ons zoeken naar de paraplu, die den klokkestoel droog houdt. Het gaat daarmede, als met het relief van Zijl in de façade der Nieuwe Beurs. Gij moogt deze naakte mannen en vrouwen als sculptuur mooi of leelijk vinden — vóór alles krijgt ge den indruk, dat zij daar niet behooren en, indien er tenminste

iets van de naastenliefde van Sint Maarten in u leeft, gevoelt gij lust, zoodikwijls ge deze arme figuren ziet druipen van Maartsche buien, hun de beschutting van uw impermeabelen regenjas aan te bieden. In Rome of Athene zoudt gij diezelfde nuditeiten niet eens hebben opgemerkt, hier beletten zij u eigenlijk het aesthetisch genieten en brengen u levendig het besef, dat een bouwmeester niet ongestraft de climatologische eischen van zijn werk kan verwaarloozen.

En wij zijn nog niet aan het einde van de materieele omstandigheden, die haren invloed op de architectuur laten gelden.
Van hoe groot belang b. v. zijn de oeconomische verhoudingen, waaronder een bouwwerk tot stand komt.
De enorme utiliteitsconstructies, door de Romeinen gewrocht, hun wegen, bruggen, aquaeducten en havens, zouden onmogelijk zijn geweest in een tijd, die stoom noch electriciteit gekend heeft, zonder de uitmuntende organisatie van het militairingerichte rijk. De Romein trad overal op als heerscher, dwong de bewoners der door hem veroverde landen tot heerendiensten, vereenigde deze werkplichtigen tot geregelde corporaties, en beschikte aldus overal over de noodige locale arbeiders, bekend met de materialen en werkwijzen der streek, waar de arbeid moest plaats

vinden. Deze organisatie, die den Romeinschen architect steeds de beschikking gaf over een bijna onberkt aantal werklieden, verklaart ook hoe hij zijne gebouwen kon optrekken van groot materiaal, daar hij nimmer gebrek had aan de vele armen, noodig om de enorme blokken te vervoeren en te stellen.

In de middeleeuwen, was deze Romeinsche werkmethode onbruikbaar geworden, omdat het vervoer van materialen over groote afstanden uiterst bezwaarlijk ging en schatten verslond.

Zoo werd voor de middeleeuwsche bouwkunst spaarzaamheid met de grondstoffen een allergebiedendste eisch.

Het streven van den architect richt zich dus op de oplossing van het probleem: met zoo weinig mogelijk materiaal het grootste nuttig effect te bereiken.

En zoo komt hij tot de constructiemethode, die wij thans de Gothiek noemen, waarbij hij erin slaagt, dank zij een allervernuftigst systeem van evenwicht, de materiaalverslindende deelen tot een verbazingwekkend klein minimum te beperken. Een rij van pijlers, door bogen verbonden en opgesloten tusschen een muur in het westen en de choorbuiging in het oosten; tegen zijdelings vallen behoed door schoren in den vorm van beeren en luchtbogen, draagt het zoo dun mogelijk geconstrueerde steenen gewelf, en staat onwrik-

baar vast, zonder dat zijmuren noodig zijn, zoodat de openingen tusschen de steunpunten geheel met glas kunnen worden gedicht. Ziedaar wat de middeleeuwer in zijne kathedralen wist te bereiken. Om een dergelijke constructief-juiste oplossing ook aesthetisch aannemelijk te maken was het noodig, dat deze gebouwen, die eigenlijk niet meer dan geraamten zijn, op het zorgvuldigst werden bewerkt en versierd.

Dat dit ook kón geschieden, dat de architecten in de gelegenheid waren hun gebouwen met tijdroovende zorg zoo voortreffelijk te laten afwerken en zoo rijk te decoreeren met even geestig-ontworpen als fraai gehouwen beeldwerk, is alweer een gevolg van maatschappelijke omstandigheden: Het handwerk kostte in hun tijd geen geld. Niet alleen werden voor het grovere werk dikwijls vrijwilligers gevonden, die uit vrome intentie zonder betaling gaarne medewerkten aan den bouw van een godshuis, maar de meer geoefende arbeiders, de vaklieden en de kunstenaars, behoefden slechts weinig loon te ontvangen in tijden, waarin een werkbaas, die dertig centen daags verdiende, het er goed van kon nemen.

In onzen tijd zijn de toestanden geheel omgekeerd. Het vervoer is betrekkelijk goedkoop geworden, het handwerk duur. Met materiaal kunnen onze architecten dus kwistig zijn, maar den arbeid moeten zij beperken tot het strikt-noodzakelijke.

En wat dit feitelijk beteekent voor de kunst, kunt gij zien als gij van de sobere en gedrukte studenten-sociëteit op het Janskerkhof te Utrecht, naar het geëlanceerde choor der Domkerk wandelt of, nog sterker, de Nieuwe Beurs van Amsterdam, dien massalen steenklomp, vergelijkt met de rijzige en fijne architectuur van eene Sainte-Chapelle in Parijs, of kathedralen als die van Reims, Amiens, Beauvais.

III

Ter wille van het wezenlijke zijner schepping, d. i. de innerlijke ruimte van zijn gebouw, zagen wij dan den bouwmeester gebonden, — zijne kunst dus onderworpen — aan tal van materieele omstandigheden.
Mij dunkt, dat dit te meer er toe dringt bij de beoordeeling van een bouwwerk nimmer uit het oog te verliezen, dat wat men uitwendig ervan ziet — wanden en daken — geenszins het doel, maar alleen het middel van den kunstenaar was. Het oordeel wordt dan beheerscht door de vraag of dit middel aan het doel beantwoordt, zoowel in oeconomisch als in aesthetisch opzicht, en men komt tot de conclusie, dat de alleen-logische verschijning (vorm) van het uiterlijk van een bouwwerk wordt bepaald door de functie, die het, in elk bepaald geval, heeft te verrichten.

Een goed deel der na-middeleeuwsche architectuur is hiermede veroordeeld.
Waar is, om dicht bij huis te blijven, de innerlijke rechtvaardiging der over twee verdiepingen doorgetrokken pilasters aan zoo menig huis op de Amsterdamsche grachten? Nog daargelaten, dat het nuttelooze aanplaksels zijn, huichelen zij een binnen-ordonnantie, die nergens voorkomt. „Het ziet er uit," werd door een Fransch architect gezegd, „alsof die huizen oorspronkelijk voor reuzen zijn gebouwd en later voor gewone menschen ingericht". Hier heeft de buitenmuur dus reeds opgehouden middel te zijn en is zelf doel geworden. Uitnemend is deze wezensverandering beschreven door Viollet-le-Duc. „Eerst sinds de zestiende eeuw" — zegt hij — „heeft men gevels opgericht, zooals men een versiering vóór een gebouw zou zetten, zonder zich veel te bekommeren om het verband van dit plakwerk met de inwendige gesteldheid. De ouden wisten evenmin als de middeleeuwsche bouwmeesters wat het beduidde, een gevel met geen ander doel gezet dan om de oogen der voorbijgangers te streelen.
„De buitenzijden der goede monumenten uit oudheid of middeleeuwen zijn niet anders dan de uitdrukkingen van den inwendigen toestand. Voor de kerken b.v. zijn de voornaamste gevels — die tegenover het choor — niet anders dan de dwarsdoorsneden der schepen. Bij de huizen bestaan

de straatkanten uit een gevel, als men het huis op zijn smallen kant ziet, uit een muur met vensters en deuren, wanneer men het van de lange zijde beschouwt. Een kerk, een paleis, een huis hebben hunne buitenmuren, maar die zijn niet anders dan de noodzakelijke veruiterlijking der gesteldheid van de inwendige indeeling, verblijven of constructies".
De negentiend'eeuwsche architectuur heeft in dit verwaarloozen van het innig verband tusschen buiten- en binnenaspect haar voornaamste kracht gezocht. Men zou denken aan een opzettelijk streven naar deze anomalie bij de beschouwing van vele onzer groote gebouwen. Moderne winkels, gelijk er thans allerwege verrijzen, met eene uit twee venstergroepen bestaande hoofdindeeling, wekken den indruk slechts ééne verdieping te hebben. Binnen blijkt, dat de vensters ongestoord langs vloeren gaan.

De bedoeling van, laat ik maar zeggen, de „gevel-architectuur" wordt uit deze voorbeelden duidelijk. Niet langer den spiegel van het innerlijk, maar een gelegenheid tot het aanbrengen van versiering zocht men van de buitenmuren te maken. En zóó machtig heeft deze tendenz gewerkt, dat architecten van zoo verschillende school als de bouwmeesters van het Concertgebouw en den Stadsschouwburg te Amsterdam, die beiden een eenigszins verwante opgaaf hadden uit te voeren, in hunne oplossing

dezelfde fouten begingen. In beide gevallen was er noodig een zeer groote en vooral hooge zaal, vereenigd met een samenstel van vele kleinere ruimten. En beide keeren zijn deze appendenties tot hoofdzaak gemaakt, kwam de schouwburg- of concertzaal nergens tot eerlijke uitdrukking, werd zooveel mogelijk achter de bijzaken weggestopt, om, waar zijn hoogte hem eindelijk aan den dag bracht, met armelijke blinde muren op te rijzen, zoodat hij, met zijn enorm zadeldak, als de deksel op een doos, ten slotte op de daken der lagere ombouwing schijnt te staan.
Het is duidelijk, dat het gebrek aan logisch verband tusschen uiterlijk en innerlijk van een bouwwerk veroorzaakt, dat het niet in staat is zijne bestemming aan te geven. Betoog behoeft het wel niet, dat elk ding zijne strekking klaar behoort uit te drukken, in zijne verschijning de reden te verhalen van zijn bestaan. Een rijtuig in den vorm van een trekschuit, d. w. z. zoodanig omkleed, dat de wielen — wier assen de verplaatsbare ruimte dragen en wier beweging die meêvoert — onzichtbaar zijn en zelf om gedragen te worden schijnen gemaakt, zou ieder eenvoudig verstand onmiddelijk een onding noemen. Maar dan is ook een gebouw, dat nalaat omtrent zijn bedoeling in te lichten, of een verkeerde voorstelling daarvan opwekt, niet minder dwaas, en gelijk te achten aan wat men in de moreele orde een huichelaar noemt.

IV

Waar het zoo eenvoudig blijkt, in te zien, dat de opvatting der buitenmuren als zelfstandige versieringsvlakken, de gevelarchitectuur, een afwijking van gezonde bouwkunst is, en dit toch als een zoo sterke tendenz in de negentiend'eeuwsche niet-kerkelijke bouwwerken valt waar te nemen, wordt het van belang de oorzaak dezer afwijking op te sporen.

En dan is het niet moeielijk die te vinden in het door den min of meer officiëelen geschiedschrijver der Nederlandsche negentiend'eeuwsche bouwkunst (den architect Muysken in Eene Halve Eeuw) geboekte feit, „dat men, evenals overal, getracht heeft de vormen van alle stijlperioden dienstbaar te maken aan de eischen en behoeften, door de moderne samenleving den bouwmeester gesteld".

Inderdaad — eclecticisme is de eenige naam voor de werkzaamheid der onmiddellijk achter ons liggende architectuur, en dit verklaart het straks geconstateerd verschijnsel. Want de gebouwen, die noodig waren om aan de behoeften der hedendaagsche samenleving te voldoen, zijn alle van een vroeger ongekende bestemming.

Schouwburgen, concertzalen, beurzen, parlementsgebouwen, winkels, kantoren, woningen — zij vinden in het verleden wel hun naamgenooten, maar niet hun wezenlijk-gelijken. En men moest

dus, met historische vormen werkende, die toepassen in geheel gewijzigde omstandigheden. Zoo was er maar uiterst zelden een oude indeeling geschikt, en bleef er niet over dan een bestaand uiterlijk naar de eischen van een nieuw innerlijk te voegen.

Al naar gelang van het tijdvak, waaraan men de vormen verkoos te ontleenen, ontstonden nu verschillende abnormiteiten. Begeerde men den Griekschen tempelbouw als voorbeeld, dan bleef niet anders over dan een rij zuilen voor een gevensterden muur te plakken. Koos men voor een woonhuis de vaderlandsche Renaissance tot model, dan stonden er wel „gevels" voor het grijpen, maar slechts de min of meer verhaspelde contouren waren bruikbaar, verhoudingen en indeeling moesten naar de nieuwe opgave gewijzigd. En toch is de „stijl" van zulk een goeden ouden muur niet alleen in den vorm zijner lichtopeningen of in zijn stilhouet te zoeken, maar in de goede verhouding zijner afmetingen en in de wijze evenmaat zijner indeeling door deur en vensters op de eerste plaats. Het essentiëele dus moest veranderd.

„Bouwen-in-stijl" werd op deze wijze ten slotte niet anders dan het construeeren van een naar de eischen der opdracht ingericht geraamte, en het vervolgens daarop aanbrengen van versieringen, ontleend aan zeker tijdvak. Men ontrukte

de afzonderlijke bouwdeelen aan hun organisch verband, om ze elders in te passen.
De groote ontwikkeling der kunsthistorische studie, die alle mogelijke en onmogelijke bouwwerken uit alle tijdperken in afbeeldingen gemakkelijk onder ieders bereik bracht, vereenvoudigde de taak van den architect verder tot het bijeenzoeken van wat „motieven", die, mutatis mutandis, hier wat gerekt en daar wat ineengedrongen, zoo goed als het ging, op de noodzakelijke constructiedeelen werden aangebracht.
Men voelt, hoe aldus het verband tusschen vorm en inhoud moest te loor gaan: hoe op deze wijze dingen konden ontstaan als de zijmuren van het Stedelijk Museum, die met dichtgemetselde lichtopeningen zijn „versierd". Het bovenlicht der erachter liggende vertrekken maakte vensters overbodig; de architect wist zonder deze van zijn muur geen „gevel" te maken — blinde ramen lagen dus voor de hand!
Een ander en zeer algemeen voorbeeld van het gebrek aan harmonie tusschen uiterlijk en innerlijk van een gebouw, is het moderne rondboogvenster. Tot het begin dezer eeuw heeft het venster een vorm behouden, die overeenkomt met het wandvlak, dat het doorboort. Was dat, als in den romaanschen bouw, een rondbogige schildmuur, dan was ook de lichtopening gecintreerd; het gothische gewelf met zijne spitsboogschilden wilde, dat ook

het venster met dien boog werd gedekt. Voor de vensters van vlak-afgedekte ruimten bezigde men te allen tijde den strek. De Renaissance mocht daarop, constructief verantwoord, den ontlastingsboog plaatsen, zij doorboorde dien niet, maar hield den boogtrommel massief.

Maar de negentiende eeuw zag er geen kwaad in, onze vlak-gezolderde kamers met rondbogige lichtopeningen te voorzien, en zelfs Dr. Cuypers bouwde een vlakgedekt kerkschip met spitsboogvensters (de kerk van den H. Dominicus). Dat deze methode de goede verlichting van een ruimte belemmert, is duidelijk.

„Maar al deze inkonsekwenties" — zoo kunnen wij herhalen wat Pugin zeide in 1852 — „zijn voortgekomen uit deze groote dwaling: dat de plattegronden van gebouwen worden geteekend om den opstand te volgen, in plaats dat de opstand onderdanig aan den plattegrond wordt gemaakt".

V

Er is bij al het voorgaande de beperking gemaakt, dat het gezegde meer uitsluitend de niet-kerkelijke bouwkunst gold. En dat wijl bij de kerkelijke architectuur met zoo geheel verschillende omstandigheden valt rekening te houden èn omdat op haar de vorige beschouwingen veel minder van toepassing zijn: zoodra er in de kerkelijke bouw-

kunst eenig streven merkbaar wordt — dat is, in Nederland, met het optreden van Dr. Cuypers — blijkt zij minder eclectisch te zijn, terwijl daarenboven bij haar het eclecticisme minder kwaad kon stichten.

Tot ondersteuning dezer laatste stelling zij erop gewezen, dat de bouwwerken van kerkelijken aard, in tegenstelling met de civiele, in verleden tijden geheel hun gelijken konden vinden. Want al is het waar, dat ook het katholieke kerkgebouw niet meer dezelfde bestemming had in de negentiende als in de dertiende, of de vijftiende eeuw, dat het Offer ontsluierd en de preek van meer belang was geworden[1]), het verleden bood toch genoeg dispositiën aan, die voor de moderne behoeften

---

[1]) In *De Katholiek* (Dl. CXXXIII, blz. 82 vv.) is Mgr. Graaf tegen deze beschouwing opgekomen. Hij vindt het „al zeer vreemd", dat men de preek in de dertiende eeuw, toen er nog zoo weinig boeken waren, van minder belang durft noemen dan thans. Dat onze stortvloed van boeken ook meer predikatie eischt, moet de schrijver zelf reeds toegeven. Maar hij verliest toch uit het oog het historisch feit, dat men, tot in de late middeleeuwen, veel minder preekte dan tegenwoordig. Een verlangen naar méér onderrichting van den kansel heeft zich in de middeleeuwen gemanifesteerd *en deed ook toen zoeken* naar een geschiktere „preekkerk" dan de basiliek was, o. a. in de driebeukige kerk op kwadratisch grondplan en in den tweebeukigen aanleg.

De verdere bedenkingen tegen mijne beschouwing hebben mij evenmin overtuigd. De bewering, dat de Nederlandsche kerkbouw zich aansloot, niet bij de dertiende, maar bij de vijftiende eeuw, ziet de school van Dr. Cuypers, toch ongetwijfeld de voornaamste, geheel voorbij... Dat reeds in de dertiende eeuw „het Offer ont-

voldoende bleken. Voor wie wilde, vielen er dus organismen over te nemen, zonder dat hij ze de pijnlijke bewerking van dis-sectie had te doen ondergaan.

Maar daarenboven, als gezegd, de vormelijke ontleening, het eclecticisme, was bij de beste kerkelijke bouwmeesters minder overwegend dan bij hun voor profane doelen werkende collega's. Ook de kerkelijke architectuur volgde in Nederland dezelfde tendenzen als de buitenlandsche. Maar terwijl geen Nederlansch civiel bouwmeester de gelijke was van zijne beste vakgenooten daarbuiten, — wien zou men b.v. naast een man als Semper kunnen noemen — vond de kerkbouw in Cuypers minstens den pair, wellicht den meerdere van de grootsten der kerkelijke architecten in den vreemde.

De lezer heeft reeds begrepen, dat ik ga spreken

---

sluierd" werd, kan alleen hij volhouden, die — als Mgr. Graaf — het gebruik van *jubés* tot collegiale kerken beperkt rekent, in tegenstelling met wat de historie leert, die ons het bestaan van oksalen in tal van gewone parochiekerken heeft overgeleverd, in ons land o. a. te Helvoort, Holwierde, Krewerd, Oosterend (oksaal gemaakt in 1554), Renen (midden zestiende), Rotterdam, Tiel (S. Maarten, 1402), Zanddijk, enz., terwijl in tal van andere kerken *choorhekken* aanwezig waren o. a. te Abcoude, Eemnes-binnen, Kortenhoef, Maarsen, Naarden en Weesp (alle begin zestiende eeuw), Utrecht (S. Jacob, 1566), voorts te Alkmaar, Enkhuizen, (1542), Haarlem (1517), Monnikendam, Oosthuizen (ook alle zestiende-eeuwsch) enz. enz., bij welke laatste meestal zelfs het „altare pro populo" ontbrak — dat trouwens in den regel alleen op zon- en feestdagen gebruikt werd.

over wat men wel eens de middeleeuwsche renaissance heeft genoemd, de beweging door Pugin in Engeland, Reichensperger in Duitschland, Lassus in Frankrijk ingeleid, maar door Viollet-le-Duc volkomenst bestuurd, tot terugvoering der bouwkunst naar haar middeleeuwsche banen.

Van dezen was uitteraard de laatste, die zich reeds op voorgangers baseeren kon, tot de zuiverste konsekwentiën in staat. Reichensperger bleef het trouwst aan bestaande voorbeelden gebonden — al wijst ook zijn voorkeur voor de vroege Gothiek er op, dat hij wel dacht aan iets als zelfstandige ontwikkeling der oude gegevens — maar Pugin durfde, althans in theorie, reeds verder gaan. Wanneer hij, over spoorwegbouwwerken sprekend, verklaart: „Ik aarzel niet te zeggen, dat door louter het opgegeven werk tot zijn natuurlijke conclusie te leiden, juist bouwende wat noodig was op de eenvoudigste en stevigste manier — louter constructie, zooals de ouden hun glooiende vestingmuren durfden zetten — zeker tienduizenden ponden zouden zijn gespaard en groote en duurzame bouwwerken voortgebracht", of wanneer hij, over huizenbouw handelend, vooropstelt, dat „onze woningbouw een eigen uitdrukking moet bezitten, gewagend van onze gewoonten en zeden" — dan blijkt hij toch van een andere gezindheid, dan de renaissancist, die in het ADAPTEEREN VAN VORMEN alle heil ziet.

Evenwel, eerst Viollet-le-Duc deed den laatsten stap naar bevrijding uit de magische macht van het oude, hij die in den voorhof van zijn DICTIONNAIRE de waarschuwing zette: „De architectuur der middeleeuwen studeerende, trachtende deze studie te verbreiden, moeten wij zeggen, dat ons doel niet is de kunstenaars achterwaarts te doen gaan, hun de elementen eener vergeten kunst te verschaffen, opdat zij die zoo maar weer opnemen en ze zonder redenen toepassen op de gebouwen der negentiende eeuw; die buitensporigheid moge ons al verweten zijn geworden, zij is gelukkig nimmer het resultaat geweest van onze onderzoekingen en beginselen. Men heeft meer of min gelukkige navolgingen van voorzestiend'eeuwsche gebouwen kunnen maken — die pogingen moeten slechts worden beschouwd als proeven bestemd om de beginselen eener verloren kunst terug te vinden, en niet als het doel, waarbij onze hedendaagsche architectuur moet blijven staan. Indien wij de studie der middeleeuwsche bouwkunst voor nuttig houden en geschikt om langzamerhand tot een gelukkige hervorming in de kunst te leiden, dan is dat voorzeker niet om werken te verkrijgen zonder oorspronkelijkheid, zonder stijl; om nagemaakt te zien, zonder keus en als een stommen vorm, monumenten, vooral opmerkelijk wegens het beginsel, dat hen heeft doen bouwen; maar het is, integendeel, opdat dit beginsel gekend worde en

heden ten dage vruchten kunne voortbrengen, gelijk het dat in de twaalfde en dertiende eeuw heeft gedaan".
Het valt niet zonder beschaming te herdenken, dat dergelijke dingen vijftig jaar geleden zijn gezegd en in de daarop volgende vijfentwintig jaar voortdurend werden herhaald, met de groote betoogkracht eener zoo cierlijke welsprekendheid als die van Alberdingk Thijm, wiens te zeer verspreide kunsttheoretische beschouwingen den modernen lezer met een groeiende bewondering vervullen.

Het bleef in ons land ook niet bij zeggen: Cuypers maakte daden van zulke woorden. Had hij — naar een zijner biografen verhaalt — bij den aanvang zijner loopbaan een werkkring van verlokkende uitgebreidheid afgewezen, „toen hij meende te bemerken, dat hij zijne artistieke zelfstandigheid zou moeten prijsgeven aan de inzichten van een archeoloog, wiens richting medebracht den architect bij het ontwerpen van kerkelijke gebouwen aan bestaande voorbeelden te binden" — hij is in al zijn werken aan deze fiere opvatting trouw gebleven. Toch is deze artistieke zelfstandigheid nog niet geheel wat wij thans oorspronkelijkheid zouden noemen. En pogende haar verhouding zoowel tot dit moderne begrip als tot de renaissancerichting zijner tijdgenooten te bepalen, meen ik Cuypers'

werkzaamheid niet te misduiden, wanneer ik haar karakteriseer als een streven: te bouwen volgens de beginselen der middeleeuwsche bouwmeesters, niet door hunne vormen over te nemen, evenmin door, geheel onafhankelijk van hun werk, eenvoudig de moderne konsekwenties dier principiepen te maken, maar door die toe te passen in hunnen geest.

Een voorbeeld kan dit het best toelichten.

In het Rijksmuseum te Amsterdam had Cuypers ook ruimten te stichten voor een kunstnijverheid-verzameling. Van sommige grootere zalen werd daarbij de bestemming vooruit vastgesteld en zoo behoorden een zaal voor zilverwerk en een voor ceramiek tot de opgave. Beide werden door Cuypers met steenen gewelven op zware dragers gedekt. Voor de zaal der orfèvrerieën, die men als schatkamer kan denken, was deze, van veiligheid en stevigte gewagende, architectuur zuiver gevoeld, maar met de teere en fijne ceramiek is deze zelfde kluisbouw, als veel te zwaarmoedig, in tegenspraak, hier schaadt hij aan de voorwerpen, om wier wille hij werd gesticht. Konsekwent-moderne opvatting zou voor deze twee gevallen tot een verschillende behandeling hebben geleid, verknochtheid aan den middeleeuwschen geest deed Cuypers aan de welving vasthouden.

Ook hij, die niet zonder critiek tegenover het

werk van Dr. Cuypers staat, zal toch niet kunnen ontkennen, dat deze Meester een vruchtdragend beginsel in eere herstelde: het beginsel, dat ook de bouwkunst aan de wetten der logica gebonden is.
Want dit moge een vooruitgang zijn, die, oppervlakkig gezien, van gering artistiek belang schijnt, in wezen is hij de basis geweest voor een nieuwe kunst-ontluiking.
Vele voorwerpen trouwens uit onze dagelijksche omgeving zijn in staat het innig verband tusschen logica-van-bouw — die zich aan onze waarneming voordoet als doelmatigheid — en schoonheid aan te toonen.
Want indien wij trachten na te speuren, waarin de bekoring is gelegen van zoovele simpele dingen, als een ploeg, een boerenwagen, een heugel, een balans, die ons eene sensatie van schoonheid geven, dan blijkt er geene versierdheid of andere uiterlijke eigenschap te vinden, die deze gewaarwording verklaart, maar vindt ons zoeken de oplossing, dat deze dingen ons aangenaam aandoen, alleen omdat wij bij intuïtie voelen, dat zij volstrekt-doelmatig zijn, dat ieder hunner vormen logisch uit een eisch van noodzakelijkheid is afgeleid.
En wanneer wij, met deze les in het geheugen, nog eens de bouwwerken gaan bekijken, die het verleden ons heeft nagelaten, dan slagen wij erin te ontdekken, dat ook van deze — voor zoover

zij mooi zijn — de hoogere doelmatigheid een vaste eigenschap is.
Tot zulke erkenning zijne tijdgenooten gebracht te hebben is daarom een allerbelangrijkste verdienste van Cuypers, en dat alleen de besten onder hen dit hebben kunnen waardeeren, schijnt niet zoo wonderlijk. Want deze erkenning van de waarde der logica was zoo geheel in strijd met de negentiend'eeuwsche kunstopvattingen, die in de noodzakelijkheid van logisch-zijn op de eerste plaats een verderfelijke vrijheidsbeperking moesten vinden.
Vooral in Nederland.
Want de kunst, die daar in de negentiende eeuw heeft gebloeid, was er juist eene van de meest volledige bandeloosheid. Dit wil niet met kleineerenden zin zijn gezegd. Maar de kunsten, die fleurden in het tijdperk achter ons, de schilderkunst en de literatuur, zijn beide zuiver lyrisch geweest, dat is subjectief, aan niets gebonden. Elke overweging van het waargenomene bleef den kunstenaars vreemd, gepassioneerde verbeelding der waarnemingen hun eenig doel.
En juist de suprematie der schilderkunst schijnt het mij te verklaren, dat in de architectuur een zucht naar — bij haar wezen niet passende — vrijheid leidde tot veronachtzamen der logica en tot dat zoeken van alle kracht in den vorm, die men schilderachtigheid zou kunnen noemen.

Had dan ook een man met de principepen van Cuypers het alleen bij theoretisch betoogen gelaten — ware Thijm de eenige woordvoerder gebleven der smalend »redegevend" genoemde bouwkunst— dan zou waarschijnlijk niemand zich tot haar hebben bekeerd. Maar toen de zichtbare daden van Cuypers, zijne uitgevoerde bouwwerken, van een zeer dicht naar de schoonheid reikende distinctie bleken, kon men gaan inzien, dat de kunst van bouwen zich evenzeer aan wetten liet binden, zonder de schoonheid te verliezen, als de romaansche schilderkunst bijvoorbeeld, die, bij groote gehoorzaamheid aan stelselmatige eischen, toch zoo prachtige fresken voortbracht.

VI

Het uitgangspunt der moderne architectuur is met het voorgaande aangegeven: het navolgen van oude vormen was onvoldoende gebleken, het scheppen van nieuwe zou geschieden met de gegevens der noodzakelijkheid.

De bouwkunst was daarmede teruggeleid tot haar ouden, ook middeleeuwschen, grondslag.

Maar er is dit groote verschil, dat thans met bewustheid ging gebeuren en gebeurende is, wat vroeger onbewust geschiedde: het verschil tusschen den middeleeuwschen en den modernen geest.

De middeleeuwsche bouwmeesters, wier geheel

van constructieve vondsten wij thans de „Gothiek" noemen, hebben zich niet het physisch probleem, dat zij oplosten, vooruit als te beantwoorden vraag gesteld, maar de ondervinding deed enkelen een begin der oplossing aan de hand, en anderen, weêr rijker met de ervaring dier voorgangers, waagden een verdere poging. En dit langzaam gebeuren, dat ons, die de eindelijke resultaten zien, als een zoo streng logische reeks voorkomt, heeft ieder der bewerkers ervan wel nimmer in zijn geheele strekking helder voor den geest gestaan: deze eerste gothische bouwmeesters waren ongetwijfeld empirici, en hunne onmiskenbare logica moet er eene zijn geweest van intuïtie. Wat hun het groote voordeel gaf, dat hun nieuwe vindingen, in elk afzonderlijk geval waarlijk groeiend uit de omstandigheden van het werk, nimmer de excessiviteit vertoonden, van buiten het werk om, zuiver UITGEDACHTE nieuwigheden. Maar de moderne architect kwam plotseling tot het besef, dat logica een eisch is van zijn werk. Hij vond geen traditie van laat ik zeggen natuurlijke logica. Met deze overtuiging komt hij voor geheel-nieuwe opdrachten te staan en nu is het louter aan zijn denken overgelaten een goede toepassing te maken van het richtig-bevonden beginsel.

De proefnemingen, die het middeleeuwsch volk zijnen bouwmeesters blijkt te hebben vergund,

zijn in onzen tijd een onmogelijkheid geworden. De op het papier gevonden oplossing wordt bij bestek ook voor den bouwmeester bindend verklaard en de uitvoering is dus in hoofdzaak reeds in het gedachtebeeld vastgelegd moeten worden. De taak van den architect is hiermede goeddeels verplaatst van het werk naar de teekentafel. Dit is een enorme verandering en geene verbetering. Nog in de zeventiende eeuw heette een gemeente-architect: stadssteenhouwer, of stadsmetselaar, en al behoeven wij ons daarom een Hendrik de Keyzer niet voor te stellen met den truffel in de hand, in zooverre was de titel toch in overeenstemming met de functie, dat de man IN het vak was opgeleid en, nu hij meester was, toch ook het dagelijksch toezicht hield. In de middeleeuwen ging het evenzoo: Jean de Chelles, die het prachtige zuidportaal der Parijsche Notre-Dame ontwierp, heet: meester-steenhouwer en een vakgenoot van hem, Libergier, is op zijn grafzerk afgebeeld met passer en winkelhaak, dus als iemand, die ook de z. g. uitslagen maakte. Terecht zegt Choisy: „de gothische architect was wel degelijk een eerste werkman; en het samengesteld organisme der werkwijze eischte ook, dat de meester geheel en al het steigerleven meemaakte."

Dit dagelijksch verkeer met de uitvoering van zijn ontwerp, stelde den bouwmeester in de gelegenheid ieder oogenblik te zien, of de werkelijk-

heid beantwoordde aan de voorstelling, die in zijn gedachte leefde, toen hij zijn concept teekende en dit maakte het hem mogelijk door tijdig ingrijpen eventueele fouten te verbeteren.
De hedendaagsche architect, die alleen nu en dan den tijd kan vinden om zijne bouwwerken te bezoeken en die door ons aanneemsysteem wordt gedwongen zich te onthouden van eenigszins ingrijpende wijzigingen, als het bouwen eenmaal in gang is, bevindt zich ongetwijfeld in ongunstiger conditie.
Inderdaad is er niet zoo heel veel nadenken noodig om in te zien, dat deze toestand een groote mate van vooruit-verzekerheid van den uitslag dringend noodig maakt en dus een streven naar bewustheid, ook in dit opzicht, geheel verklaart — een streven, dat ik duidelijk meen uitgedrukt te zien in twee eigenschappen der moderne bouwwerken: hun groote soberheid en hun blijkbare gebondenheid aan een rekenkunstig of meetkundig stelsel.
Ook dit laatste is in wezen niet nieuw: wij weten, dat zoowel getallen als hoeken bouwkunstige scheppingen uit het verleden hebben gemoduleerd. Ten slotte zijn beide eigenschappen niet anders dan een wijze zelfbeperking, een soort ascese in de kunst. En de vrees, dat deze gewilde onderwerping aan strenge wetten zou kunnen belemmeren wat men de „vrijheid" van den kunstenaar

pleegt te noemen, moet wel bedaren bij wie, uit de verhouding van metrum en rhythme in de poëzie, een harmonisch samengaan van verstand en gemoed heeft leeren kennen.
Er zijn hier twee middelen genoemd, waarmede de moderne bouwmeester het wezenlijk beheerschen van geheel zijn werk en eenige verzekerdheid omtrent de schoonheid der verhoudingen ervan tracht te bereiken. Het is duidelijk, aan den eenen kant, dat toch alleen een kunstenaar met deze middelen zal kunnen werken, aan den anderen kant, dat hunne toepassing alléén nog niet in staat is mooie gebouwen te scheppen.
Er zijn nog zoovele andere factoren op de schoonheid van een bouwwerk van invloed.
En een der voornaamste daarvan is zeker de plaatsing en de verhouding tot de omgeving.
Men denke zich de kathedraal van Chartres op den Dam of het Naardensche Raadhuis op de plaats van het Palazzo Vecchio in Florence!
Ook dit is een omstandigheid, waarmee de architecturale intuïtie van het verleden zorgzaam rekening placht te houden.
Een vergelijking van den modernen met den ouden stedenbouw is in dit opzicht verrassend leerzaam. Wie in oude steden de bekoring heeft gevoeld der compositie van woningen tot straten, grachten en pleinen — ik denk aan Brugge, Hildesheim, Enkhuizen, Alkmaar, Amsterdam —

en dan langs de moderne versteeningen derzelfde opgaaf heeft gewandeld — de Ringstrasse te Keulen, het museumkwartier in Amsterdam — moet hebben waargenomen hoe geheel het oude gevoel voor harmonie, dat is eenheid, blijkbaar verloren ging. Eénvormigheid is in die oude steden evenmin als in de nieuwe te vinden, maar er is eenheid van karakter, er is verwantschap van vormen, die het veelvuldige tot samenstemming dwingt. En in die nieuwe straten streeft elk huis zoozeer er naar zich zelf en in niets verwant aan zijn buurman te zijn, dat uit de veelheid nimmer ook maar een begin van harmonie tot stand komt.
Ook dit euvel is door moderne architecten waargenomen en in de voorsteden van Londen kan men nieuwe wijken zien — zelfs reeds twintig jaar geleden gebouwd — waarin het oude, richtige gevoel voor de eenheid van een straatbebouwing onmiskenbaar van goeden invloed op de architectuur is geweest.
En de Amsterdamsche Vondelstraat, waar Cuypers ook dit beginsel weer in eere wilde brengen, is juist voor zoover hij haar aanleg in handen had, het voorbeeld van een mooie moderne straat, en de prachtige Vondelkerk, op haar rustig pleintje, zoo mooi gelegen als in een negentiend'eeuwsche stad maar mogelijk was.

VII

Het zou mij aangenaam zijn, indien deze uiteenzetting vermocht duidelijk te maken, dat er niets plotselings of gewelddadigs is in de nieuwe architectuur, van wier aanwezigheid ik heb gewaagd.
Zij is als het station aan een spoorlijn: door de rails te volgen moet men er komen. De rails zijn hier dan: het teruggaan naar het verleden, dat tot de middeleeuwen voerde en daar de goede grondbegrippen deed vinden.
En het waren de nieuwe eischen-zelf van den modernen tijd, die noopten het uiterlijk navolgen door het dieper delven naar leidende beginselen te vervangen.
Dit wordt hier gezegd, omdat oppervlakkige beschouwing van de uitgevoerde werken der nieuwe bouwkunst reeds te velen heeft verleid tot een klacht over haar revolutionair karakter.
De onbevooroordeelde waarneming trouwens leert het tegendeel.
De moderne opvatting der bouwkunst heeft zich tot heden het duidelijkst uitgesproken in woningen (landhuizen vooral) en de groote kantoor- en winkelgebouwen, die de nieuwere tijd noodig had.
En wanneer het gewelddadig onderbreken eener geleidelijke ontwikkeling het wezen der revolutie mag worden geacht, kan men geene bouwwerken revolutionair noemen, die, zoozeer als deze, onmiskenbaar ernaar streven zich geheel bij de cultuur van hun tijd aan te sluiten.

Vooral het moderne landhuis — omdat de terreinsgesteldheid daar de meeste vrijheid laat — heeft geheel het karakter van onzen tijd, is de zeer getrouwe uitdrukking van wat de hedendaagsche beschaving onder het begrip „woning" verstaat.
Het verwijt van revolutionair-zijn zal dan ook wel meer op sommige détails der vormgeving doelen, maar het valt toch niet te miskennen, dat er veel meer gewelddadigs was in het doen van hen, die, een eeuw geleden, Grieksche vormen uit een vóór het Christendom reeds verbloeid cultuur-tijdperk aan de negentiende eeuw opdrongen, dan in het eenvoudig streven der besten onder onze tijdgenooten-architecten, die door de bizonderheden van elke opdracht-zelf de vormen van hun werk zooveel mogelijk willen laten bepalen.

Er dient echter gezegd te worden, dat niet alles, wat zich als „moderne architectuur" aankondigt, de vrucht is van de zeer verdedigbare en prijselijke beginselen, die ik hierboven ontvouwde.
Want ook in de Nederlandsche bouwkunst is een geheel ander streven binnengedrongen. En zooals ik in de goede hedendaagsche architectuur de konsekwente doorvoering van het middeleeuwsch principe zie, geloof ik, dat die andere pogingen, naar den Belgischen schilder-architect, Van-de-Velde-school te noemen, het fatale voortbrengsel van het eclecticisme zijn.

Inderdaad zie ik in die met ongelooflijke snelheid internationaal geworden voorkeur voor zwierige elegantie het noodzakelijk einde der zich geheel aan vormenschijnschoon wijdende bouwkunst van de negentiend'eeuwsche eclecticisten.
Er is voor mij zelfs analogie in de architectuur-fantaisieën van Renaissanceschilders als Holbein en Lucas van Leyden en de, van boekversieringen op huisraad, en vandaar naar den steenbouw overgewaaide vormen der Van-de-Velde-school.
Dit verderfelijk manierisme dat — met de meest volledige ontkenning der eischen van materiaalbehandeling en constructie — steenen, hout, ijzer en glas de zwierigheid van het makkelijk over het papier voortglijdend potlood dwingt te volgen, heeft dus met het ernstig streven der moderne bouwkunst niets gemeen.

Een goed beeld van wat deze laatste wil geeft haar meest belangrijke schepping, de nieuwe Beurs te Amsterdam.
Het is niet mogelijk zonder de verduidelijkende toelichting van foto's en teekeningen een oordeel over dit werk in bizonderheden te geven en te motiveeren.
Maar tot enkele opmerkingen bestaat toch wel gelegenheid.
Een beschouwing der situatie doet blijken hoe het hier de opgaaf was een gebouw, dat twee

zalen van zeer groote afmetingen moest bevatten, te stichten op een niet al te breed, aan twee zijden door huizen afgesloten terrein.
Een groote lengte-ontwikkeling, bij betrekkelijk geringe breedte, was daardoor voorgeschreven, en daar de beide lengtewanden van het gebouw met de tegenoverliggende huizen der bestaande bebouwing straten kwamen te vormen, bleef ook de hoogte door dien toestand bepaald.
Aan deze eischen heeft de bouwmeester geenszins getracht zich te onttrekken, en juist daardoor verzekerde hij aan zijn werk een gepastheid in de omgeving, die onmiskenbaar is.
Zooals dat ook vroeger is gedaan — men denke b.v. aan de hal te Yperen — begreep de architect zich in zijn voornaamsten langen gevel (aan de Damrakzijde) aan een zooveel mogelijk ononderbroken rooilijn te moeten houden. Hij beroofde zich daarmee van de flatteerende schaduwwerking van sterke voorsprongen, maar won het rustig straat-aspect, dat deze lange muur bezit.
Want door den luchtcontour even naar aaneengerijde gevels te doen zweemen, hoeken en middenbouw sterk te accentueeren, de vensters klein te houden, en de groote lengte van den muur met de niet te sterk sprekende vertikale lijnen der afvoerpijpen wat te breken door verdeeling, bereikte hij het gelukkig effect, dat zoo reusachtig een muurbouw, zonder zijn karakter

van omsluiting van één geheel te verliezen, toch werd teruggebracht tot een, met den tegenoverliggenden huizenbouw harmoniëerend, aanzien.
De naar den Dam gewende gevel kwam in heel andere omstandigheden, aan een plein van voldoende lengte, te staan. Meer monumentale behandeling was hier mogelijk en de plaats van den grooten toren, juist hier, aangewezen, ook — naar goede, oude zede — als aanwijzer van de hoofdingang.
Dat de vlakke afdekking van dezen toren mij minder gepast voorkomt, zeide ik reeds.
Voor het overige is deze zuidfaçade een spiegel van het inwendige, daar hij in zijn silhouet de lagere omgangen om het hooge middenschip, de beurszaal, getrouwelijk teekent. Aan dit uitteraard eenvoudige samenstel wist de bouwmeester een zeer groote distinctie te geven door de sobere schoonheid van de driebogige poortnis en de krachtige vierkante lijnen van het groote middenvenster.
De andere buitenwanden van het gebouw vind ik minder gelukkig. Aan den kant der Warmoesstraat wijst de onregelmatige plattegrond reeds naar een onrust en onklaarheid van samenhang, die de werkelijkheid ook inderdaad heeft en het naar het station gewende front — aan teekening en maquette van een verleidelijke schaduwwerking — blijkt, uitgevoerd, eveneens te druk en onover-

zichtelijk te zijn. Blijkbaar heeft de beperkte ruimte, met het verlangen zoomin mogelijk licht en lucht der tegenoverliggende huizen weg te nemen, en de noodzakelijkheid de korenbeurs op een bepaalde wijze te verlichten — met z.g. Shed-daken — groote moeielijkheden meegebracht.

Maar wanneer men de Beurs vergelijkt met andere Amsterdamsch gebouwen uit den laatsten tijd — het Stedelijk Museum of de Postpaarbank b.v. — blijkt toch wel duidelijk hoe gelukkig het is, dat de bouwmeester der Beurs den moed had zijn eigen weg te gaan.

Zooals Amsterdam in het Rijksmuseum en het Centraal-station het beste bezit wat de Hollandsche architectuur der negentiende eeuw vermocht voort te brengen, kreeg het in zijn Beurs het eerste belangrijke bouwwerk van een nieuwe periode, de eerste min of meer volledige uitdrukking van moderne schoonheidsverlangens in de bouwkunst.

En als men de kracht heeft zich los te maken van traditioneele meeningen, en genoeg fantaisie om de nieuwheid der materie vervangen te denken door het rijper aspect, dat de tijd er aan geven zal, komt de blijde erkening, dat Amsterdam een niet alleen ernstig en belangrijk, maar ook voornaam gebouw rijker is geworden.

Wie ook kent wat in zooveel gunstiger omstandigheden van terrein en beschikbare middelen in het buitenland thans nog wordt gebouwd, wie de

Sorbonne in Parijs, den nieuwen Dom te Berlijn, het stadhuis van Hamburg, of Cordonnier's ontwerp voor het Vredespaleis heeft gezien, voelt met trots, dat de Hollandsche architectuur, sinds CUYPERS haar wakkerschudde, bij internationale vergelijking een voorname plaats inneemt.

VIII

Bij den katholieken kerkbouw viel van deze vernieuwing tot voor korten tijd weinig te bespeuren. Het vreemde verschijnsel deed zich voor, dat een kunstrichting, die in de kerkelijke kunst geboren werd, zich in de civiele kunst ontwikkelde: de strenge konsekwenties der bij den kerkbouw het eerst toegepaste principiepen vinden wij thans in burgelijke bouwwerken, terwijl de kerkelijke archi tectuur deze logische voortzetting niet schijnt aan te durven.

Zoo weinig kan er nog sprake zijn van een modernen kerkbouw, dat in theorie en praktijk ernstig wordt gestreden over de voorkeur, aan een der historische stijlen te geven, gelijk bleek uit polemieken in de ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICKE KUNST. en uit bouwwerken als de SACRÉ COEUR te Parijs, NOTRE DAME DE LA TREILLE te Rijssel of de Kathedraal van Londen. Terwijl beschouwingen als die van Cloquet in de REVUE DE L'ART CHRÉTIEN en van deken Graaf in DE KATHOLIEK duidelijk doen

uitkomen, hoezeer voor de kerkelijke bouwkunst nog altijd wordt vastgehouden aan inzichten, die bij den civielen bouw reeds lang als verouderd werden prijs gegeven.
Deze stellige divergentie tusschen twee uitingen eener zelfde kunst kan niet natuurlijk zijn en ik geloof daarom dat de Benedictijn Kuhn dit verschijnsel goed heeft gewaardeerd met te zeggen: „Die Profanbauten sind weit mehr aus der Volksinitiative und dem Geschmacke der Masse hervorgegangen, als die religiösen Denkmale, wo der Stil meistens diktiert wurde. Die Architektur einer Zeit war früher bei unbehinderter Entwicklung für religiöse und profane Baudenkmale nur eine; es werden wohl auch künftig die religiöse Architektur, wenn ihr die Freiheit zurückgegeben wird, und die Profanarchitektur wieder zusammengehen."
Reeds vroeger vernamen wij van dezen zelfden schrijver de uitspraak, dat een nieuwe kerkelijke architectuur ongetwijfeld ontstaan zal, zoodra wij een réveil der godsdienstige geestdrift mogen beleven. En, gelijk van de kunst in 't algemeen door Walter Crane met recht werd betoogd, dat zij niet zal komen tot eene aan hare vroegere bloeitijdperken geëvenredigde ontwikkeling, zonder een wijziging der maatschappelijke toestanden, schijnt het voorzeker ook aannemelijk, dat een vernieuwing der christelijke kunst op de eerste plaats een verandering in den geestestoestand,

een „vernieuwing der harten," veronderstelt.
Maar dat dergelijke overwegingen zouden goed pleiten een stilzittend hunkeren naar de dingen die komen zullen, schijnt mij toch een uiterst ongegrond besluit.
Ook met de wetenschap, dat zij tot het scheppen eener wezenlijk groote kerkelijke bouwkunst wel niet in staat zullen zijn, vermogen onze tijdgenoten immers met al hun kunnen daarnaar te streven. En dat zij dan het gemakkelijk ontleenen en ontwikkellen van historische vormen zullen hebben na te laten, is toch duidelijk.
Zij zullen zich hebben los te maken van elke vooropgezette meening, die alleen aan verledene opvattingen haar kracht dankt, en in ieder nieuw geval zich nauwgezet rekenschap hebben te geven van het bizondere der opdracht. Zooals de burgerlijke bouwmeesters dat reeds deden en doen, zullen zij met eenigen durf ook de meest vaststaande traditioneele overtuigingen hebben te onderzoeken, zoowel wat de plattegronden als de opstanden hunner gebouwen betreft.
Gewaande axioma's als de meerbeukige aanleg van elke kerk . . . de steenen welving . . . de voortreffelijkheid in ieder geval van veelhoekige of halfronde choorsluiting . . . „der Fialen Gerechtigkeit" — bieden zich al dadelijk ter scherpe toetsing en nog eer betwijfelbare meeningen — als die over de verhouding der schoonheid van een kerk

tot het aantal harer torens en spitsen of over de betrekking tusschen rijkversierdheid en schoon effect — vragen dringend om herziening.
Voor tot buitensporigheden leidenden, al te haastigen ijver behoeft nauwelijks gevreesd: een van nature in den edelsten zin conservatieve instelling als de Kerk loopt al het minste gevaar door tijdelijke grillen te worden meegesleept.
Wat de nieuwere bouwkunst aan civiele bouwwerken stichtte, is trouwens ook in dit opzicht leerzaam, dat het waarschuwt niet elken vorm goed te keuren, die nieuw, noch iets af te keuren, alléén omdat het oud is. De bruikbaarheid van iederen vorm wordt uitsluitend bepaald door zijn innerlijke waarde ten opzichte der omstandigheden, waarin men hem bezigt, en waar de oude ondervinding iets schiep, dat ook heden nog doelmatigheid bezit, dient dat gaarne te worden aanvaard.

IX

Een beoefening der bouwkunst in den geest, die hier wordt bedoeld, stelt zeer hooge eischen aan den architect en zij zou daarom ook nog dit groote voordeel met zich brengen, dat de vele talentlooze architectuurteekenaars, die, na eenige jaren met driehoek en teekenhaak te hebben omgegaan, meenen nu ook te kunnen bouwen en zich „vestigen als architect", niet langer toekomend met wat

geheugen en boeken hun aan de hand doen, de machteloosheid zouden gaan voelen, die van nature hun deel is. Dat in ieder geval „het publiek" zou gaan inzien, dat hun werk met bouwkunst eigenlijk niets te maken heeft. Dat de nu nog zoo vaak voorkomende bouw door onbevoegden onmogelijk zou worden. Dat ook de architectuur weder door het algemeen als kunst wierd erkend.
Voorwaar een niet gering belang!
Want van hoe grooten invloed is de bouwkunst op de beschaving van een volk. Vooral de kerkelijke, die de gebouwen optrekt, waar zoovelen hun beste oogenblikken en de schoonste verheffingen hunner ziel beleven, waar ieder binnentredende, door de gewijdheid-zelf der plaats, ontvankelijker wordt voor de invloeden van deugd en schoonheid; de kunst ook die de silhouetten onzer mooie steden, de horizonnen van het prachtige hollandsche landschap wijzigt en helpt maken.
Een zeer gelukkig verschijnsel acht ik het daarom, dat de jongste tijd zoo velen zich zag bekeeren tot waardeering der moderne architectuur en tot het inzicht, dat deze ook aan den kerkbouw goeds heeft te brengen.
Wij vernamen reeds hoe zelfs in de ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICHE KUNST door Luthmer min of meer in dezen geest kon worden getuigd. Hier moge ook gewezen worden op de heugelijke erkenning van het goed recht der Moderne in de STIMMEN

AUS MARIA LAACH, door een archaeoloog van gezag, door Stephan Beissel S. J.

Ook een Benedictijnsche stem klinkt hiermede in harmonie, die van Kuhn, waar hij durft zeggen: „Steeds meer bevestigde zich in de laatste decenniën de overtuiging, dat voor den katholieken eeredienst een groote, éene, niet door pijlers of zuilen versnipperde of belemmerde ruimte, met vrij uitzicht van alle punten op altaar en kansel, de meest geëigende kerkvorm is — dat daarentegen de romaansche en gothische meerbeukige kerken met hunne pijler- of zuilenrijen veel minder passen".

En, wat veel meer zegt, wij kunnen ook reeds wijzen op kerkgebouwen, die onmiskenbaar van een nieuwen geest getuigen.

Om bij ons eigen land te blijven, zagen wij niet door enkele jonge architecten kerken bouwen, die, hoewel nog geheel in middeleeuwsche vormen gehouden, toch van de al te gebruikelijk geworden „Maschinen-gothik" zich allergunstigst onderscheiden door een wel-overwogen, met liefdevolle toewijding bestudeerde, toepassing dier oude vormen?

Maar wij zagen toch ook in de eerste jaren der twintigste eeuw de Haarlemsche hoofdkerk voltooien, de nieuwe St. Bavo, waarbij oude gegevens op zoo frissche een onafhankelijke wijze werden verwerkt, dat zij groeiden tot een geheel, dat naar

geestelijk wezen — als uiting eener religieuse aandoening — een nieuwheid mag heeten.
Wij zagen zelfs in de richting der groote één-beukige kruiskerk een gelukkige poging gedaan in de Sint-Antonius te Utrecht....
Waarlijk, indien de teekenen niet bedriegen, gaat ook de kerkelijke bouwkunst een nieuwe toekomst tegemoet, en zullen weldra ook de monumenten der architectuur weder getuigen, dat het Christendom van alle tijden is, en ook in onze dagen nog kunstenaars kan bezielen.

EEN MISSTAND

◘ EEN MISSTAND ◘

Ne sutor ultra crepidam! [1])

In het eerste jaarverslag van den katholieken kustkring DE VIOLIER, staat te lezen: „De heer DUNSELMAN hield een pakkende causerie over HET BOUWEN DOOR ONBEVOEGDEN. Hij toonde ampel aan hoeveel kwaads hierdoor wordt gesticht, maar zijne uitvoerige rede laat zich niet weergeven in het klein bestek, waarover de verslaggever beschikt. Genoeg zij het daarom te vermelden, dat, na een opgewekte gedachtenwisseling, door de vergadering besloten werd aan het bestuur op te dragen, in deze zaak te doen wat mogelijk was, om in wijden kring het begrip te verbreiden, dat het bouwen een kunst is, aan wier beoefenaren zeer hooge eischen behooren te worden gesteld."

Zonder vooruit te loopen op hetgeen genoemd bestuur oorbaar zal achten in dezen te doen of .... te laten (dergelijke opdrachten zijn zooveel lichter gegeven dan volbracht), meen ik, nu deze zaak eenmaal in het openbaar is ter sprake gekomen, goed te doen met nog eens nader de aandacht erop te vestigen.[2])

---

[1]) Schoenmaker blijf bij uw leest!

[2]) Voor zoover mij bekend, is van een actie door het *Violier*-bestuur, althans in het openbaar nimmer gebleken.

Het geciteerd verslag spreekt van „het bouwen door onbevoegden" als van een bekende grootheid, maar ik betwijfel toch of eenieder aan deze woorden nu ook dadelijk een duidelijke voorstelling verbindt. Een scherper diagnose van het euvel schijnt mij in ieder geval niet overbodig.

Wat „bouwen" is, mag als bekend worden verondersteld. Toch dient opgemerkt, dat het woord in dezen wordt gebezigd niet om het lichamelijk werken (timmeren, metselen enz.) aan te duiden, maar om den arbeid te noemen van hen, die de geestelijke leiders van dit werken zijn. En voor dit opstel voeg ik nog de beperking daarbij, dat ik uitsluitend den kerkbouw op het oog heb, omdat daar, voor mij, de quaestie het belangrijkst, het dringendst ook is.

De misstand, dien ik beoog, is dus deze: dat kerkelijke bouwwerken worden ontworpen door en uitgevoerd onder leiding van „onbevoegden".

De vraag rijst: wie zijn dat, die „onbevoegden"?

Wel, zou men zeggen, zij, die hun werk slecht doen. Maar men voelt, dat dit een ontwijking is. Want het woord onbevoegd slaat niet zoozeer op het resultaat van iemands werk, als wel op zijn GERECHTIGDHEID er toe.

Den arts, die een patiënt verkeerd behandelt, noemt niemand onbevoegd en de kwakzalver, die denzelfden zieke geneest, is met dien uitslag nog niet bevoegd geworden.

En al bestaat er ook — in Nederland — geen diploom of brevet, dat het recht verleent, als bouwmeester op te treden, wij bezitten toch blijkbaar een zekeren norm, daar wij den naam „architect" onbewust onthouden aan de meesten, die zich met het edele bouwvak generen.

De hedendaagsche organisatie van het bouwen onderscheidt inderdaad tusschen ontwerper en uitvoerder, of — als Dr. CUYPERS schreef in den gevel van zijn mooie huis:

Jan bedenkt het
Piet volbrengt het.

Kort en goed: een architect en een aannemer zal niemand verwarren.

Ideëel gezien is de ARCHITECT: de kunstenaar (te onthouden: KUNSTENAAR), die, na overweging van het gegeven terrein en de beschikbare middelen, den vorm schept voor het bouwverlangen van zijnen lastgever, den bouwheer, en zorg draagt, dat de uitvoering van dien vorm zoo goed mogelijk en getrouw overeenkomstig het ontwerp zij. Deze zorg beteekent, dat hij aan zijn doel geëvenredigde constructieve middelen heeft voorgeschreven, toeziet dat deze richtig worden toegepast en gemaakt van materialen, die deugdelijk zijn. De AANNEMER is de uitstekende administrateur, die op zich neemt, het bouwwerk volgens het gegeven plan uit te voeren. Hij is technisch voldoende ontwikkeld, om goede vaklieden voor dit

werk uit te kiezen en te zorgen, dat de samenwerking van al de verschillende ambachten in behoorlijke orde geschiedt. Hij is bekwaam koopman, om op de voordeeligste wijze de noodige materialen te kunnen betrekken, en daarenboven de dagelijksche geldschieter van den bouwheer. Of deze verscheidenheid van denker en doener altijd heeft bestaan en of zij, in abstracto, gewenscht is, kan voor het oogenblik buiten bespreking blijven: het verschil IS er thans, en het is essentieel. Maar — niet altijd beantwoordt de werkelijkheid geheel aan dit, uitteraard generaliseerend, gedachtebeeld.

Ten eerste loopen er vele architecten rond — lieden, die inderdaad uitsluitend het architectendeel van het bouwvak uitoefenen — wien de bekwaamheid voor de straks omschreven taak geheel ontbreekt. „Je sais un architecte-ingénieur" — schreef BRUTAILS — „qui est ingénieur parce qu'il a servi dans le génie, d'où il est sorti avec les galons de caporal, et qui est architecte parce qu'un ingénieur sait toujours plus ou moins bâtir des maisons".

Non omnes kokki sunt, longos qui dragere messos — heeft DRAGA reeds scherpzinniglijk opgemerkt.

En ten tweede wandelen er in dit ondermaansche aannemers, die al zóó dikwijls de plannen van anderen hebben uitgevoerd, dat zij het kunstje nu ook wel meenen te verstaan en er geen been

in zien, zoo nu en dan NAAR HUN EIGEN ONTWERP te werken.
En dáár hebt gij nu de onbevoegden: de architecten, die eigenlijk beunhazen zijn en de aannemers, die — om bij de zoölogie te blijven — den gebraden haan uithangen.
Zoo op het papier ziet dit er nogal duidelijk en eenvoudig uit. Maar de realiteit!
Als ik op de Amsterdamsche Beurs al Neêrland's architecten, would-be en echte, en heel het gilde der aannemers, mèt of zonder bouwmeesters-aspiraties, op een goeden dag bijeen kon drijven — wie uwer, mijn waarde lezers, zou dan, naar bovenstaand recept, de weinige ware architecten weten aan te wijzen! Het halfslag draagt geen Kaïnsteeken... In ernst: dat dit onderkennen mogelijk is, blijft buiten kijf, maar het ware te wenschen, dat er een niet al te moeilijk criterium bestond.
Het meest voor de hand liggend: de reputatie, durf ik niet vertrouwen. Zij wordt gemaakt door ooms (soms heerooms) en tantes, in 't gesprek en door anonymi in onze pers. Dit laatste is wel eens anders geweest.
Toen THIJM nog jong was en in de DIETSCHE WARANDE de wijze vertoogen schreef, die ik, tot een bundel verzameld, in handen van iederen beschaafden katholiek zou willen weten, toen THIJM nog jong was, — TOEN zou geen reputatie hebben gekregen wie met onwaardige handen een kerk

zou hebben gebouwd. Dan stak die ridder zonder blaam den degen op, en met den geesel, die altijd op zijn schrijftafel lag, striemde hij den overmoedige meedoogenloos uit de baan.
Maar wie nu den geesel zou willen hanteeren, och, hij maakte zich noodeloos moe, want er zijn zóóveel doekjes voor het bloeden klaar, dat de afgestrafte nauwelijks herinnering zou bewaren aan het doorstane leed.
En — THIJM is dood.
Toch is het noodig dat hij die WIL ook weten KAN, wie architect en wie het niet is.
Nóódig, omdat onze steden en onze dorpen, omdat ons eenige, ons Hollandsche, landschap al meer en meer wordt bedorven en dor gemaakt met de verfoeilijke bouwerijen van metselaarsbazen en teekenaars, maar vooral, vóór àl noodig, omdat een kerk het huis van God is, het hooge, het heilige, het gewijde huis, het huis, dat onwaardig moet heeten, bouwen wij het niet zoo mooi als wij kunnen, en met al de liefde die in ons is.

II

(Vor allem ist nothwendig) dass der Klerus auf diesem Gebiete sich auch gründlichere Kenntniss verschaffe und das daher in den Klerikalseminarien ..... Unterricht in der kirchlichen Kunst ertheilt werde.
JAKOB — DIE KUNST IM DIENST DER KIRCHE.

Zoeken wij, nu de diagnose is gesteld en een voor de hand liggend huismiddeltje onvoldoende bleek, naar eene behandeling, die het kwaad kan genezen, of, misschien, voorkomen.
Daarvoor is noodig, op de eerste plaats, te weten hoe het zonderlinge verschijnsel in de wereld komt, dat bouwheeren, die zoo belangrijk een opdracht als den bouw eener kerkelijke stichting te begeven hebben, soms hun toevlucht nemen tot de niet-kunstenaars, die in het vorige artikel werden aangeduid.
Een moeilijk psychologisch raadsel.
„Wel" — zei mij eens iemand die het weten kon — „zoo'n architect is een lastig heer. Hij weet alles beter dan zijn principaal, die nauwelijks meê mag praten over de inrichting van zijn eigen gebouw. De aannemer-architect heeft minder noten op zijn zang. Dan komt er bij, dat het met hèm veel goedkooper werken is, want het honorarium van den architect wordt op die manier uitgewonnen. Ook is het voor den bouwheer makkelijker te doen te hebben met één man, dan met twee, die dikwijls

onderling krakeelen. En met zoo'n man van de praktijk is men ten slotte toch ook wèl zoo zeker, dat het werk soliede wordt".

Hierop blijft al dadelijk te antwoorden, ook al zouden al deze argumenten onwederlegbaar zijn — wat niet het geval is! — dat men toch nimmer aan een religieus gebouw het karakter van kunstwerk mag onthouden... om wat geld en wat last en wat moeite te besparen.

Want niet alleen is een leelijke kerk haar bestemming onwaardig — zij mist ook het stichtend en het opvoedend vermogen der kunst.

„Het volk, dat gevoelig is voor uiterlijke praal" — schreef Léon Gautier — „heeft er behoefte aan, dat het huis, waar de goede God in woont, het de groote hemelkapel voor oogen brengt", en abbé Naudet wijst terecht op het beschavingsbelang van goede kerkelijke kunst. Na haar verval in onzen tijd te hebben gesignaleerd, noemt hij dat een groote fout. „Een fout" — zegt hij ongeveer — „die de hedendaagsche katholieken moeten inzien, want het gaat om de glorie van God, de eer der Kerk en, tot zekere hoogte, den godsdienst van het volk... De christelijke kunst is het, die het volk aandeel heeft gegeven in aesthetisch genot.... De kathedraal was vroeger als een museum voor het volk, een prachtig museum met zijn immense en heerlijk gebouwde ruimten, een museum gevuld met de mooiste

ruiten, beelden en schilderijen, en waarin van elk voorwerp de luister, de schoonheid straalde, om aan het volk de artistieke ontroeringen te geven, die het thans niet meer kent. Het volk vervulde daarmeê oogen, begrip en hart en wèl gemakkelijker was toen de vleugelslag, die de ziel bij God kon brengen."

En zulke belangen zou men opofferen voor de futiele redenen, daar straks genoemd?

Het is duidelijk, dat de oorzaak dieper ligt en geen andere kan zijn dan deze: men voelt, men ziet, men weet niet algemeen genoeg, dat de deplorabele gebouwen, die ik beoog, heel, héél leelijk zijn.

Men zou dus heil kunnen zoeken in het verbreiden van goede begrippen over kunst in ruimen kring. En abbé NAUDET schijnt er aldus over te denken, als hij zegt: „Aujourd'hui qui se préoccupe de cette partie si importante de la formation de notre âme catholique? Ce n'est certes pas le clergé et pour cause — le plus souvent il n'y entend rien. Et, du reste, nous aurions tort de la lui reprocher: NEMO DAT QUOD NON HABET:*) son éducation artistique est nulle. Nos séminaires de séculiers pas plus que les noviciats de moines, sauf chez les bénédictins, n'ont songé à recueillir cet héritage du passé."

---

*) D. i: Niemand geeft wat hij niet heeft.

Inderdaad, in aanmerking nemende den krachtigen invloed, dien de geestelijkheid bij den kerkbouw kan doen gelden, wordt het verleidelijk te wenschen, dat bij de opleiding der priesters aan hunne artistieke vorming groote zorg wierd besteed.
Maar als men denkt aan de omvangrijkheid der moderne theologische disciplinen, aan de plaats, die de sociologie reeds heeft opgevorderd in het program, aan de noodzakelijke filologische studiën van den seminarist, dan kan men begrijpen, dat er voor nieuwe vakken al heel weinig ruimte overblijft.
Er komt bij, dat zelfs het beste kunstonderwijs — zoodra het ophoudt zuiver historie of leerstellige aesthetica te zijn — alleen mogelijk is aan eenigszins artistiek aangelegde naturen.
Menschen, die desnoods KRAUS' KUNSTGESCHICHTE van buiten kennen en JUNGMANN'S AESTHETIK onberispelijk reciteeren, zullen nog maar heel weinig artistiek onderscheidingsvermogen bezitten, wanneer niet de ingeboren liefde brandt in hun ziel, die onbewust tot het schoone wordt aangetrokken, de intuïtieve goede smaak.
Omdat echter intuïtie alléén nooit een veilige gids is en, aan den anderen kant, ook voor-kunst-ongevoeligen geesten door onderwijs althans het besef kan worden bijgebracht, dat de kunst een eigen, een zeer groot, belang heeft, zou men toch willen vragen of een bescheiden plaatsje, een enkel

wekelijksch lesuur bijv., op onze seminariën niet aan de bespreking der kunst kon worden afgestaan. Zoo'n lesuur behoefde voor niemand een kwelling te wezen: men stelle het eenvoudig facultatief. Wanneer dan een docent, DIE ZELF WARM VOELT VOOR KUNST, een zorgvuldig gekozen verzameling foto's tot zijn beschikking kreeg, en een sciopticon met de noodige diapositieven, — dan zou hij in één zoo'n wekelijksch praatuurtje wonderen kunnen doen. Kunstgeleerden zal hij niet kweeken . . . maar het is bijna onmogelijk, dat jonge, ontvankelijke menschen — en zijn zij, die priester worden, niet ipso facto van een fijner gemoed dan de menigte — niet wakker worden voor aesthetisch zien, als een initieerend woord, met het accent der liefde gesproken, de vertooning begeleidt van de mooiste dingen, die menschenhanden hebben gemaakt.
Er is verleden jaar in Frankrijk een vereeniging gesticht — onder patronaat van den kardinaal-aartsbisschop van Parijs — die, als ik het wel begrepen heb, iets dergelijks beoogt. Men kan daar, natuurlijk, alles op grooter schaal ondernemen dan in ons kleine landje. De „société pour développer l'enseignement de l'art religieux" wil dan ook, ter bereiking van haar doel, een centrale school stichten, waar geestelijken uit de verschillende diocesen door hunne bisschoppen gezonden, worden opgeleid voor de taak, aan de seminaries kunstonderwijs te geven.

Ik geloof, dat in ons land de leerkrachten niet ontbreken, maar het is duidelijk, dat men, ook voor de toekomst, met eenvoudiger middelen dan een centrale school, de predikers van kunstliefde zou kunnen vormen.
Artistiek begaafde jonge priesters — op de seminaries weet men hen wel aan te wijzen — kunnen toch evengoed de gelegenheid vinden bizondere studiën te maken als hun filologisch- of mathemathisch-aangelegde confraters....

III

> Similiter quidem de operibus in restaurationem ecclesiarum sive in faciendo sive in redimendo episcopalis potius sequatur voluntas[1]).
> (CAPP. CAR. M. ET LUD. PII).

Te meenen, dat een voor kunstliefde gewonnen geestelijkheid in staat zou zijn kort en goed een eind te maken aan het euvel, dat ons bezig houdt, ware zeker een àl te ver gedreven optimisme. Want een inderdaad gezond oordeel des onderscheids zou zeer zeker BLIJVEN ontbreken aan de meesten van hen, die wel het belang der kunst hadden ingezien, wien zelfs tot aesthetisch genieten de

---

[1]) Insgelijks, betreffende de werken tot het maken van kerken, hetzij opbouw, hetzij herstel, worde bij voorkeur de wil des bisschops gevolgd. — *Capitulariën van Karel den Groote.*

weg ware gewezen — maar die toch uitteraard den noodigen grondslag van feitelijke kennis moeten missen.

Evenwel — en ziedaar wat kunstonderwijs ons baten kan — zou niet een priester, die de tegenstelling tusschen mooi en leelijk wezenlijk heeft leeren beseffen, als hij in de schoone, maar perijkelvolle, omstandigheid komt van mede te werken tot de stichting van een kerkelijk gebouw, zijne artistieke verantwoordelijkheid diep gevoelen en vóór alles trachten bij de keuze van een bouwmeester zich niet te vergissen?

En indien deze ernstige wil — het verlangen, dat iedere kerk een kunstwerk zij — bij de voornaamste lastgevers is aangekweekt, dan schijnt het niet zoo moeilijk meer, hun de keuze van een architect te vergemakkelijken.

In sommige buitenlandsche diocesen heeft men er dit op gevonden, dat een door den Bisschop benoemde commissie alle plannen tot bouw of restauratie van kerkelijke stichtingen onderzoekt. Het is een middel, dat, bij veel goeds, toch ook veel tegens heeft.

Slecht werk zal op deze wijze in den regel worden belet — maar groot gevaar bestaat er, dat zulk eene commissie op den duur eenzijdig wordt, dat zij alleen een bepaalde richting in de kunst zal steunen, exclusief oordeelen en tegenover jonge pogingen naar wat anders, tegenover frissche

scheppingen van een oorspronkelijken geest, een vijandige houding aannemen.
Duffe debatten als niet lang geleden in de Zeitschrift für christliche Kunst werden gevoerd over den „stijl" waarin kerken behooren te worden gebouwd, doctrinaire meeningen als nog den laatsten druk van Jakob's uitmuntend boek over kerkelijke kunst ontsieren — het zijn, dunkt mij, even vele waarschuwingen tegen al te groot vertrouwen in den zegenrijken arbeid van kunstcomité's met beslissend gezag.
Onder Hollandsche kunstenaars ken ik dan ook meer tegenstanders dan aanhangers van zulk eene diocesaan-commissie.
Voor ons kleine land zou trouwens in ieder geval eene interdiocesane regeling van deze materie verreweg de voorkeur verdienen.
De gedachte is bij mij opgekomen, of het voorschrift uit de achtste eeuw, dat boven dit opstel staat, en dat de inzichten van den Bisschop ook bij den kerkbouw wetgevend wil maken, ons niet den weg kan wijzen.
Indien het Episcopaat bepaalde door welke bouwmeesters in dienst der Kerk mag worden gearbeid, dan ware inderdaad een criterium van bevoegdheid geschapen. — In Frankrijk kent men „architectes diocésains," bouwmeesters door de Regeering benoemd, voor elk bisdom één, die daar met de uitvoering van alle kerkelijke bouwwerken zijn belast.

Wij, die gelukkig zoo hatelijke staatsbemoeiing niet hebben te verduren, zouden, wat er goeds is in het denkbeeld — nl. DAT NIET MAAR EEN IEDER GERECHTIGD IS TOT HET BOUWEN VAN KERKEN — kunnen benutten.

Indien er b.v. vijfhonderd katholieke Nederlanders aan hun deur een bordje hebben met „architect", of „timmerman en makelaar" erop, die zich — vanwege gemeld bordje — allen gerechtigd achten c. q. een kerk te bouwen, dan zijn er daaronder misschien wel twaalf, die dat eenigermate goed zouden doen, en misschien dubbel zooveel, die tenminste iets dragelijks voortbrachten.

Dit grootste aantal — men moet, vooral in den beginne, liberaal zijn! — zou nu van het bevoegd gezag, volgens Karel den Groote het Episcopaat, den titel ontvangen van „kerkelijk bouwmeester" en de goedwilsche bouwheer wist dan, bij zijn onderzoekingstocht naar een „bevoegd" architect, wáár hij veilig terecht kon.

Ieder, die zich bevoegd rekende, zou „an allerhöchster Stelle" erkenning kunnen vragen... de kerkbesturen konden desnoods volkomen behouden hun dierbare vrijheid bij „onbevoegden" aan te kloppen — maar voor ernstige zoekers ware het VINDEN gemakkelijk gemaakt.

Zou dan niet — vooral na den cursus, dien ik in het vorig artikel bedoelde — ieder priester-bouwheer zulk een „ernstig zoeker" geworden zijn?

Twee vragen zie ik in de oogen mijner lezers: „waarom juist nú dit betoog?" en „waar bemoeit ge u mêe?"
Waarom juist NU? Omdat ik in den laatsten tijd herhaaldelijk reisde van Den Haag naar Amsterdam en dan tusschen Leiden en Haarlem — oostelijk van de lijn — midden in het land een zonderling gevaarte zag staan, waarvan ik niet wist, of ik het voor een monumentale slierasperge of een gestyleerden boonenstaak moest houden, tot men mij zeide, dat het... een KERKTOREN was. Reis hetzelfde traject, mijn waarde lezer, en gij vraagt niet meer!
En waarmede ik mij bemoei...?
Toen ARCISSE DE CAUMONT in 1834 de SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE wilde stichten, schreef hij in zijnen oproep: „Men moet het zich niet ontveinzen, het tegenwoordig tijdstip eischt de vereeniging van alle individueele pogingen om het vandalisme te keeren; het staat niet alleen aan eenige mannen van invloed, onze oude gebouwen onder hunne bescherming te nemen: heel de verlichte bevolking van Frankrijk moet zich verzetten tegen de vernielingen, die onze provincies verwoesten."
Het bewaren der oude monumenten is een verheven taak, maar hooger nog acht ik de zorg, dat nieuwe kerkelijke stichtingen heur heilige bestemming waardig zijn. En zou dan zulke zorg NIET ieder ter harte gaan?

Met macht alleen is aan dezen misstand van onze dagen geen eind te maken; iedere bouw door een „onbevoegde” bewijst het. Er moet een sterke overtuiging diep worden gevestigd in heel het katholieke volk — eerst dàn zal het gezag met goeden uitslag kunnen spreken.
En ieder, die zelf haar in zich voelt, kan en moet helpen aan het verbreiden van deze overtuiging.

HET SCHILDERIJ EN DE DECORATIEVE SCHILDERKUNST

▣ HET SCHILDERIJ EN DE ▣ DECORATIEVE SCHILDER- ▣ KUNST ▣

De opkomst van het schilderij dateert van het oogenblik, dat een organisch gelede maatschappij begon te verworden tot een alleen uiterlijk bijeengehouden samenleving van enkelingen.
In de laat-Gothiek, toen uit het architecturaal verband de schilderkunst zich reeds had losgemaakt, bleef zij toch aan het alledagsleven van ieder en allen nog vast gebonden. Van Meister Wilhelm tot Memling — niet anders doen de schilders dan voorwerpen van devotie maken, mogen dit dan de tafereelen van gewijde-gebeurtenissen, -personen, -gedachten zijn, of de verbeeldingen van menschen — vaders, vrouwen, broeders — tot welke de in hemelsche aandacht gespannen of in aardsche liefde geboeide vereering haar opzien wenschte te verheffen. Louter een ding om met mooi-vinden naar te kijken is vóór de zestiende eeuw een schilderij nooit geweest.
En of ik mij een Van Eyck of een Bouts — religieus-, moraal- of portretstuk — heb te denken op het altaar, aan een kerkmuur, in een raadzaal, of tegen een kamerwand, het is altijd op zijn éene, eigen plaats, met zijn zeer bepaalde beteekenis voor wie er naar zullen kijken, en het

wordt, door zijn bestemming, middenpunt van een, zeg maar architectonisch, samenstel.
Als ik bij een vromen armen drommel kom — niet bij de deftigheid, want daar zie je geen beeldjes in de kamers, waar „visite" komen kan — in een achterbuurt of op het land, dan staat er op een tafeltje, of in een nisje in een kamerhoek, een — het is waar, heel leelijk — gepolychromeerd beeldje, een Madonna, of een H. Antonius, en een lichtje erbij en een paar vaasjes met bloemen; in de slaapkamer een crucifix met een bidstoel er voor... en hoe leelijk die dingen op zich zelf ook zijn, hun aanwezigheid geeft aan die kamer rust, en daarmee een eerste verheffing naar de hoogte, die wij kunst noemen.
Er is een pogen naar rhythme in die schikking, en deze compositie-zelf geeft aan ieder oog, dat in de kamer ziet, een richting, zoodat een eerste begin voor een weloverwogen samenstel der kamer-als-geheel, een aslijn, hier bestaat.
Dit is een van de GEWELDIGE kleinigheden, die aan iederen aanbiddenden godsdienst een kunstscheppend vermogen geven. En dezelfde, essentieel decoratieve, waarde van dit devotie-beeldje, bezat het schilderij der laat-Gothiek, maar dan in zooveel meerder mate, naar gelang het zelf mooier en zijn omgeving beter was.
Er komt bij, dat in de idee van woning, de beschutte plaats waar menschen samenleven als ge-

zin, ook het schilderij te omsluiten was: uiterlijk teeken van transcendentalen zin of van de familie-aanhankelijkheid der bezitters, die verleden liefde, of hedensch geluk of toekomstige hope — maar het ontroeren van hun eigen gemoed — in zulk kleurenfeestelijk geschilderte herkenden.

Wat is er nog over van deze aan het leven ontbloeide schilderkunst in ons schilderijenmaken? Als de vrije vogel, die musiceert, omdat hij een orgel in zijn gorgel heeft, zoo willen de schildergeborenen schilderen, omdat het hun gaaf en hun eigen verlustiging is; maar weinigen hunner hebben de moeite zich getroost hun handwerk te doorgronden, wat verven zij mengen bekommert hen niet. De eerzame meester, die naar de beste spullen zocht, die zich liet gezeggen de fijnste olie en het zuiverste goud te moeten bezigen – zie de oude contracten, — die wel beloven wilde te maken wat de lastgever hem vroeg — wat is hij een stumper bij de vrije broeders van het hedendaagsche losse gild.
Voor een ANDER schilderen doet de verver, de „artist" schildert voor zich zelf alleen. En wie nu een enorm talent heeft, maakt tóch mooie dingen en enkele andere menschen hebben geleerd hem te verstaan, zij hebben leeren zien van hem en genieten nu van zijn werk. Maar voor hen werkt hij niet; hoogstens mogen zij op een tentoonstelling

eens even gluren; hun huis zal niet rijker worden met deze schoonheid: niet wie begrijpen, maar wie betalen kan, krijgt deze kunst.
Zoo komt dan in een beestig leelijken salon, waar de eenvoudige mensch èn de raffiné ziek worden van het gemis aan schoonheid — tusschen dure ondingen van meubels, op een behangwand, die een leugen is en boven een dik tapijt, dat de weelde uitschreeuwt, — in zwaar vergulde lijsten, die de symbolen zijn van het goud, dat deze vogels kooide, de mooie schilderij te hangen, die het beste is wat een heel fijne mensch kon geven.
En de bankiers — menschen met een „collectie" zijn altijd bankiers of familie van bankiers — de bezitters dan van het moderne schilderij, beleven op zijn best hieraan de vreugde, die een actrice in een grooten parel vindt.
Er zijn natuurlijk ook nobeler — historische — verzamelingen; en het is een der glories van een vereerenswaarden adel en soms van een dàn ook eerbiedwaardig patriciaat, een kostelijk familiebezit ongerept voor den tijd te hebben beschut. In zulke handen kan ook moderne kunst nog wel tehuis zijn....
Mij dunkt, men voelt wel hoe iemand, die open staat voor elke uiting van kunst en die wat men „schildersqualiteiten" noemt, geenszins geringschat, toch wrevelig zijn kan over het absolutisme van het moderne „schilderij"?

„I must speak plainly" — zeide Morris — „and say that as things go it is impossible for anyone who is not highly educated to understand the higher kind of pictures. Nay, I believe most people receive very little impression indeed from any pictures but those which represent the scenes with which they are thoroughly familiar."
Een kunst nu voor weinigen is ideëel even onbestaanbaar als beschaving voor weinigen, vrijheid voor weinigen, religie voor weinigen.
Het zijn vruchten der samenleving — die háár ook toebehooren.

Het is daarom, dat juist het PORTRET een aparte plaats heeft in de schilderkunst. Want de in het leven-zelf gegronde bestaansreden van het portret ontbreekt aan bijna ieder ander schilderij gewoonlijk geheel.
Of men, historisch, het op zichzelf bestaande schilderij (den „tableau de chevalet" dus) wil laten aanvangen — in de cultuur der christelijke bedeeling — met het Byzantijnsche Madonna-ikoon, of met het vóór-Giotteske geschilderd crucifix, het is altijd een als portret te begrijpen, en daarom aan de samenleving gesnoerde, en voor haar begrijpelijke, schildering, die het eerst als schilderij bestond en er wezen kon, ook bij een nog-sociale maatschappij-inrichting.
Maar, vóór de modern-algemeene schilderij-idee

vorm kon krijgen, moest een tot nieuw leven gewekt heidendom in de christelijke beschaving zijn ingesijpeld.
Het is niet de lyrische visie alleen, die het schilderij deed geboren worden.
Om nu maar bij de kunst te blijven, die ons het gemeenzaamst is, heeft niet de Hollandsch-Vlaamsche primitieve kunst het landschap, het interieur, het genre geschilderd? Kent men mooier sfeer, liefdevoller eigen kijk dan Van Eyck gegeven heeft in de kamer, waarin hij Arnolfini en zijn vrouw heeft gekonterfeit; is niet het volledige buiten verhaald in den zonsondergang op Memling's Lübecksche triptiek; een teere avondstemming in de z. g. Antonello van de Brugsche tentoonstelling?

Toch is dit nog niet het moderne interieur, het moderne landschap. De lyriek is hier als accompagnement van een verhaal, nog niet om zich zelf alleen.
In het werk, dat men „Marinus van Romerswaal" noemt, zien wij, uit een nog herkenbaar bijbelsch gegeven, het „genre" zich losmaken, bij Patinir en Breugel het „landschap".
Maar nu gloort ook al de nieuwe dag, nu is er, of niet ver, de zestiende eeuw, nu zijn voor het zich aankondigende nieuwe leven de tijden rijp, werd de oude maatschap verbroken, om niet meer te worden hersteld.

En over het zenith dier nieuwe aera, zijn WIJ reeds heen.
Op een nieuwe ordening der samenleving werden het verlangen der menigte en de macht van den geest weder gericht.
Nu willen wij ook van de kunst, dat zij weer één wordt met dit leven. En de heete adem van dit begeeren verteert langzaam aan de kunst, die niet van het volk, maar de verheuging en zelfverheerlijking van den enkele was.
Dit inzicht is geheel bestaanbaar met een zuivre en oprechte liefde voor het werk van Israëls en Maris en Breitner bij hen, die wakker vechten tegen het „schilderij in gouden lijst".

II

Als een „buitenmatig misverstand" meenen sommige schilders te moeten signaleeren de meening, dat decoratieve schilderkunst alle specifiek picturale elementen zooveel mogelijk behoort te mijden. Het „eigenlijke doel van de schilderkunst" achten zij „meer dan miskend", indien men „in de decoratieve versieringen niet naar SCHILDER-KUNST mag streven.[1]")
En Theo Molkenboer, als hij het heeft over „de

[1]) Ik citeer hier, en doel op, een beschouwing van Theo Molkenboer, verschenen in *Van Onzen tijd*, jaargang III, blz. 384 vv. Van daaraan verwante opvattingen geeft Huib Luns' lezing over „Christelijke kunst en Rubens" blijk (*Van onzen tijd*, VIII[1], blz. 293 vv. en VIII[2], blz. 11 vv.).

ware principiepen van de ware schilderkunst" defineert haar als „de kunst die zich ten doel stelt om door middel van verf, op een plat vlak, den uiterlijken vorm der dingen weer te geven", en spreekt over „den levenden schijn, dien slechts de ware SCHILDERS-KUNST in staat is te bereiken", terwijl hij — en mij dunkt te recht — bij deze kunst aan de factuur, „de fraaiheid van toets, het meesterlijke van de uitvoering", een groote beteekenis toekent.
Hij heeft de verdienste hier zóó duidelijk van uitdrukking te zijn, dat het „buitenmatig misverstand"... AAN ZIJNE ZIJDE, helderst aan den dag komt!

De waarheid is, dat die door hem zoo juist gedefinieerde schilders-kunst de kunst van sieren met kleur en lijn (d. i. de decoratieve schilderkunst) langzaam aan heeft ten onder gebracht.
De waarheid is, dat deze sierkunst en zijne schilders-kunst twee, waarschijnlijk in oorsprong, maar zeker in wezen en bedoelen, geheel verscheiden menschelijke vermogens zijn, die alleen gemeen hebben het uitingsmiddel, lijn en kleur, en soms ook het materiaal.
Men moest daarover toch eigenlijk niet meer behoeven te strijden. Werd het artikel PEINTURE van Viollet-le-Duc dan te vergeefs door Thijm voor zijne landgenooten in hun eigen taal overgebracht?

Het heeft er allen schijn van. En daarom volge hoe DE PORTRETSCHILDER Veth deze denkbeelden uitnemend heeft geresumeerd:

„Is het niet duidelijk, dat voor den werkelijk architecturaal voelenden schilder de taal der uiting al dadelijk geheel verschillend moet zijn van die van den schilderkunstenaar? Beseft men niet, dat het een gansch andere orde van zaken is, zonder verband met welke omgeving en welke bestemming ook, zich naar onafhankelijken schoonheidslust in het schilderij te uiten, — een andere dan de in een bouwkunstig organisme gezette beelden te schilderen, die de waardigheid van den bouw hebben te verhoogen, zooals zij omgekeerd daarin een steun en grondslag zullen vinden? Want zelfs indien men van dat albeheerschende verband zou willen afzien, moet het duidelijk blijven, hoe elke kunstsoort aan hare direkte bestemming en haar materiaal een eigen karakter ontleent. Of brengt een basrelief niet een andere vormvertolking mee dan een standbeeld? Is het plan voor een mozaïekvloer, zoo maar evengoed voor een waaierversiering te denken? Kan een ontwerp voor een medaille ook wel gevoegelijk voor een doorloopende vaasbeschildering dienst doen? Alleen als men er toe komen wilde, sommige uiterste misbaksels van moderne wankunst te billijken, zou men zulke vragen immers bevestigend kunnen beantwoorden.

Sober en zichzelf beheerschend, zal de schilder, die in verband met architectuur heeft te werken, van zelf in zijn figuren veel minder de uiterlijke verschijning der dingen, dan wel hun bouw en samenstel als uitdrukkingsmiddelen gebruiken. De schilder, die op staande wanden werkt, welke hij er op uit is in hun aanblik rustig en vlak te houden, zal uit den aard naar eenvoudige groote lijnen streven, zal in zijn teekening de diepte brengende verkortingen vermijden, zal minder met over elkander schuivende tinten dan wel met meer schematisch naast elkander liggende kleuren werken, en zal er in het belang van een ernstige samenwerking eer toe komen, zachte dan schrille kleuren uit te strijken. Bovendien zal de voorstelling nimmer gedacht kunnen worden, gelijk bij een schilderij, strikt uit één gezichtspunt genomen te zijn, doch het ligt in de rede, dat de op-de-muren-schrijver zijn figuren als in projectie op den wand brengt."

Wat hier kort en koel gezegd staat — het is toch ook immer de eigen ervaring van ieders geduldige monumentenstudie.
Na een reisje in Noord- en Midden-Italië, dat aan de belangrijkste decoratieve schilderingen niet het minst was gewijd, bleef ik in Florence een paar dagen uitrusten. Het gebeurde mij toen, dat ik op een goeden morgen in het San-Marcoklooster liep, waar Fra Angèlico vele celwanden heeft beschilderd en o. a. in een der boogvullingen van de kruisgang die wonder-ontroerende figuur van Peter den martelaar. Ik had nog kort geleden zijn fresken in het Vatikaan gezien (kapel van Nicolaas V) en eene voorstelling van wat de beminnelijke schilder als decorateur vermocht, ontbrak mij dus niet. Maar het wilde niet vlotten, dien ochtend. Zeven jaar vroeger hadden diezelfde fresken van San Marco mij zoo véél gedaan en dát vond ik niet terug. Mijn indrukken resumeerden zich ineens tot de gedachte: „ook déze is te veel schilder — in Italie zijn eigenlijk alleen de mozaieken zuiver-decoratieve werken."
En ik tuurde langs mijn mozaïekenreis:
In MILAAN: de Aquilijnsche kapel: op gouden grond, in grijs- en groenblauw, bruinbrood en wit: Christus tusschen de Apostelen: statig en waardig, een te eerbiedigen gezag, vol somber geheim.
In VENETIË: San Marco: ga in de viering staan, de indruk! En om een enkele te bekijken: de

historie van Sint Marcus' lichaam, op den westelijken muur van het zuider kruispand. Een voornaam verhaal, in stijlvolle gebaren en soberte van détail voorgedragen, met klare stem, gedempt-helder; dit is een sterke, maar hoe wijs-harmonieuse, veelkleurigheid; feestelijk. Hier is geheel bereikt het versieren-en-leeren.

TORCELLO: Nu ja! Gij ziet er wat discipline vermag. Het is toch altijd nog om met aandacht naar te kijken; de muur is mooier geworden van deze bekleeding, en gij wilt wel weten wat er eigenlijk te lezen staat.

RAVENNA: Hier vindt gij de soberste eloquentie bij den GOEDEN HERDER in het mausoleum van Galla Placidia... de rijkste pracht in de blauw-op-gouden plantornamenten aan de wanden van het Baptisterium der Orthodoxen. Hier ziet gij, in San Vitale, hoe de mozaïcist, om de uitzinnige weelde van het Byzantijnsche hof te schilderen, sterke en zwaar-sombere kleuren — donker purper als wijnmoer, fel groen als velden van winterrogge — met donkere contouren en schel-witte lichten in een wel zware en dreunende, maar niet onzuivere voordracht wist samen te schikken en, in San Apollinare Nuovo, om het blank visioen van een schare godgewijde maagden op te roepen, uit weinig anders dan wit en goud — wat blauw, groen, rood en bruin zijn de repoussoirs — een gedragen muziek van hemelsche choralen vermocht

te doen klinken. „Dit zijn de rechte lievereien, om d' allervroomsten t' onderscheien"...
En het gewelfmozaïek in de kapel van Petrus Chrysologus (aartsbisschoppelijk paleis)! Op gouden grond, vier engelen, bleek-grijs en groen, als een sint-Andries-kruis, met gestrekte armen houdend in het koepelmidden, een gouden Christogram, gevat in concentrische randen van wit, rood, wit en blauw; de boldriehoeken gevuld met de symbolen der vier evangelisten. Dit is een volmaakte vondst van samenstel en kleur. In Rome vond ik haar terug, wat bonter, maar toch nog wonderlijk grootsch, in de kleine kapel van San Zeno (in S. Prassede), die haar volksnaam, Orto del Paradiso, wel aan dit wonderwerk ontleend mag hebben.
IN ROME: ... Maar mijn poovere woorden kunnen u toch niet laten zien, wat de mozaïeken mij openbaarden. Gij wilt het ook wel gelooven: dat de muurschilderingen, die, naar het woord van Gregorius den Groote, de sprekende boeken moeten zijn van den analfabeet, het mooist en het sprekendst zijn gemaakt, met het zoo belemmerend materiaal van stukjes glas en marmer, door de werklieden uit de vierde tot de twaalfde eeuw, die aan elke schilders-kunst geheel vreemd moesten blijven en nimmer de illusie der werkelijkheid, doch immer de verstoffelijking van het visionaire hebben betracht; en dat volgens een reeks, als

heilig gehouden, voorschriften, welke zelfs het pogen naar achterhalen van den „levenden schijn" gebiedend uitsloot.

Wie eenmaal in de reeks der mozaïeken heeft leeren bevroeden, wat sierende schilderkunst is, kan, juist in Italië, de schilders-kunst zich daarbovenuit zien werken. Naar verschillenden aard op onderscheiden wijze.
Het duurt heel lang voor het decoratief gevoel in dit volk volslagen verdoofd is.
Cimabue, Giotto, Lorenzetti... daar staan al een drietal geweldige namen; en hoe anders zij alle drie ook zijn, bij elk hunner vindt gij toch de bewustheid van hun decoratieve taak terug in de effen fonds met schematische aanduiding van architectuur of landschap, de groote lijnen, waarmede de voorstellingen tot uitdrukking zijn gebracht, en de gedemptheid van de in groote vlakken aaneengezette kleuren. Toch schildert Giotto al, in zijne achtergronden, de perspectief van een openstaande deur en bezwijkt hij dikwijls voor de lust de actie eener figuur naar de natuur te betrappen, in plaats van haar te verstrakken tot aanduiding...
Wat zal ik verder gaan: men weet waar ik heen wil!
Laat ik u alleen nog voeren naar de Dombibliotheek in Siena.

O, het zachtkleurig geschilderte van Pinturicchio, de edele lijn van al deze figuren. Ook dit is zeer sier-lijk. Maar de zaal ziet gij niet meer: het zijn schilderijen, die de muren aan het oog hebben onttrokken en als gij dàn aan Giotto's zaal in Padua denkt, bevroedt gij — ook zonder nog de Stanzen en de Sixtijnsche kapel in het Vatikaan in de beschouwing te betrekken — dat de schilders-kunst in Italië geen heil heeft gebracht aan de in architectonisch verband passende sierschilderkunst.

Toen ik in Monte-Cassino kwam, heeft het mij dan ook een bemoediging gegeven daar allerlei reproducties naar mozaïeken door de „Beuroners" bijeengebracht te zien; in eene gewelfbeschildering de compositie der Ravennatische engelen te herkennen; in sommige der latere fresken een grondgedachte van musivisch werk: de aaneenzetting van groote, egaal-gekleurde vakken, terug te vinden. En den profeet van een herleefde sierschilderkunst, pater Lenz, uit zijn vergeestelijkten kop — die een verteedering van Claus Sluter's Mozes lijkt — de groote waardij van de kunst der mozaïekmakers te hooren prediken.

De schoolsche tucht van het Byzantinisme in de kunst èn de gebondenheid, waarin zijn materiaal, welbegrepen, den kunstenaar hield, deze twee factoren hebben eeuwenlang den eigen aard der sierkunst in het opus musivum zuiver bewaard doen blijven.

En als wij buiten Italie gaan, zijn het dan niet, in Duitschland, de romaansche wandschilderingen, die gij altijd weer de mooiste vindt of, in Frankrijk, de oudste glasschilderingen, die het meest „decoratief" u schijnen? En wat anders valt daar — ik denk aan Brauweiler of Schwarzrheindorf en aan Chartres of Le Mans — als meest in eere gehouden princiep te erkennen, dan diezelfde voorkeur voor statigheid en vlakheid: de groote lijn door vereenvoudigd gebaar, de rust en effenheid van toon door vermijding van plans en kleurnuances.

Voor zoover ook in onzen tijd door schilders oprechtelijk decoratieve aspiraties werden gevolgd: de Beuroners, die wij reeds gedachten... Puvis de Chavannes... Derkinderen, vindt gij toch ook hetzelfde willen terug.

Puvis — laten wij zijn GENOVEVA in het Pantheon bekijken — spreekt zeker uit een lenteblijheid, die eer teeder is dan monumentaal, maar in de veredeling van het mouvement, in de overzichtelijkheid der groepeering, in den toon en het evenwicht der kleuren, is toch onmiskenbaar een gewild, een bewust, ontvlieden van zulke beelding van den momenteelen schijn, als men tot het wezen der schilders-kunst te behooren terecht heeft staande gehouden.

De ontwikkelingsgang van Derkinderen's werk geeft mij een laatste argument. Of is niet de

reeks: Mirakel-processie, eerste en tweede Bossche wand, en beschildering van het trappenhuis te Amsterdam, de geschiedenis van zijn gestadig en bewust zich-losmaken uit de boeien der schilderskunst? De tweede Bossche wand heeft iets van het geoutreerde der gewelddadige poging — maar hoe begrijpen wij die, als wij in de schildering van het Verzekeringswezen den meester een waarlijk-eenvoudigen stijl zien bezitten van in groote lijnen en vlakke kleuren edele gedachten op den muur te schrijven...
Wezenlijk, hij doet onrecht, die met de schilderskunst de sierkunst denkt te sterken.

Wanneer wij zoeken naar de oorzaken van de achterlijkheid der decoratieve kerkelijke kunst, dan meen ik, dat wij een belangrijken factor tot heden te veel over het hoofd hebben gezien: haar armoede van inhoud.
De hedendaagsche schilderkunst, die wij kerken zien versieren, laat zich terugbrengen tot twee opvattingen, die ik, kortheidshalve, de archaeologische en de lyrische zou willen noemen. De eerste houdt zich, niet alleen naar den vorm, maar ook in hare wijze van afbeelden, bij haar mise-en-scène, haar behandeling van het gegeven sujet, zooveel mogelijk aan oude voorbeelden of tracht te werken in den geest van voorgangers; de tweede verbeeldt de haar opgedragen tafereelen met een

zweem naar poëtiseering, met oorspronkelijke détails naar eigen gevoelsindrukken.
Het gevolg is, dat wij het werk van de eerste zonder veel sentiment zullen vinden, dat van de tweede te veel persoonlijk-aandoenlijk, sentimenteelerig misschien.
Giotto had nog veel van het statig-onbewogene, het zuiver epische der hiëratische kunst, die vóór hem bloeide, maar daarbij — met de kracht van die zich los wil maken uit het beklemmend traditioneele — zorg voor een nieuw gebaar, voor een sprekende gelaatsuitdrukking. Maar misschien juist omdat hij de eerste was, die een nieuwen weg opging, hij blijft grootsch, verdiept zich niet in kleinigheden, hij ontroert. Fra Angelico daarentegen, is reeds dikwijls „aandoenlijk" in den beperkenden zin van het woord; zijn hemel is minder verheven dan wel lief, hij causeert meer, dan dat hij verhaalt.
Er ligt een geweldige afstand tusschen eene Madonna van Giotto en eene van Angelico. De staroogige, altijd meer dan menschelijk-groot geziene, de eerbiedig lief-te-hebben, de gebogen-te-naderen, de machtige tot genade, de tronende koningin — hoe schijnt zij een andere dan de liefoogende, de teeder-kleine, de beminnelijke, de ontvankelijke, de van natuur gratieuse, de toevlucht van zondaars en troosteres der bedroefden.
Dit bedoel ik: vroegere tijden durfden hun eigen

gevoel, hun eigen opvatting van het heilige te schilderen.
Maar vergelijk eene moeder Gods van de Beuroners met eene van Bouguereau: waar spreekt dan eene eigenheid van ónzen tijd?
Arm van inhoud is onze kerkelijke schilderkunst. In Santa Maria dell'Arena te Padua, in de bovenkerk te Assisi, overal waar zij geschilderd heeft, treft de lange adem van de Giotteske kunst. Zij wisten altijd wat te verhalen, deze schilders, en als zij tienmaal hetzelfde hadden verteld, wisten zij nog te boeien, want uitgepraat raakten zij nooit: er viel dit nog bij te zeggen en dát was nog niet geheel tot zijn recht gekomen.
Hoe pijnlijke stotteraars lijken ónze decorateurs. Napraten, nu ja — maar voordragen met eigen woord is hun meestal te veel gevorderd.

Ik denk zoo vaak aan dit héél groote, dit sublieme werk: een modern „Levens der Heiligen." Wat wist die goeie Jacob van Vorago er weinig van, als hij, zonder critiek, uit allerlei troebele bronnen puttend, zijn simpele feestdagspreekjes hield. Maar als wij eenmaal het effort hebben gedaan ons IN DEN GEESTESSTAAT VAN ZIJNE TOEHOORDERS onder zijn gehoor te zetten, wat luisteren wij dan met graag-gespitste ooren naar zijn waarlijk goudene legenden.
En wat weten WIJ oneindig meer over doen en

drijven van die nu heiligen in den Hemel zijn, wat hebben wij aan de Benedictijnsche eruditie van de Acta Sanctorum der Jezuieten een prachtige dagverhalen te danken van de aardsche reize dier hemelingen — maar waar is het boek, waaruit wij gretig die wondere levens lezen?
Ik voor mij hoor liever Pater Brugmans' goedmoedig relaas van Sinte Lidwina's lijdensoffer, dan dat ik het geëxalteerd vieze diagnostiseeren van Huysmans bijwoon of de àl te bloedelooze chromolitho's van Pater Kronenburg bekijk.
En toch ... Pater Kronenburg heeft mij eens schilderingen laten zien, volgens zijn aangeven in eene kloosterkapel gemaakt ... een Hollandsche Franciskaan gaf mij uitleggingen bij het in Assisi geschilderd leven van Sint Franciscus — en beide malen was dit zulk heerlijk-vroom vertellen, zoo simpel en zuiver het aanschouwen-geworden gelooven uitgezegd, dat ik ieder van die keeren heb gedacht: kon dit toch zóó geschreven worden! Het is niet het welsprekend-makend gemoed, dat ontbreekt, maar de stem, die faalt.
De KUNST van vertellen zijn wij kwijt.

Dit is zoo gróót in het werk van Derkinderen, dit is daarin zoo innig-verblijdend, zoo om weer te hopen op een nieuwe Roomsche kunst van waardige kerkversiering door schilderen: dat hij eenvoudig weet te zeggen wat hij wil en altijd wat

te zeggen hééft, dat hij de groote bewegingen ziet achter klein tijdsgebeuren, en die binnengezichten van zichzelf klaar vermag af te beelden.
Bij honderden zijn er illustraties gemaakt van het verzekeringswezen: brandende huizen, botsende treinen, zieke kostwinners en stervende verzorgers hebben de teekenaars ons laten zien, om ons het nut der Verzekering te bewijzen, gedachte-loos en plat materialistisch. Derkinderen vindt hier aanleiding om in beelden aan allen gemeenzaam, als de trap des levens en het rad van fortuin, ons het menschelijk bestaan in den Tijd voor de oogen te voeren, de wisseling van ouderdom, vreugdegetijden en zorgelijke dagen, van dit alles niet het singulier geval, maar het on-hevige algemeene, dat dieper ontroert, en eer ons stemt als de man-en-vrouw zijner schildering, tot luisteren naar het vermaan van Voorzichtigheid.

Een waardig kerkversierder moet kunstenaar zijn en denker. Er is daarom, in den modernen tijd, die de beschouwing zoo oneindig heeft gedifferentieerd, die in zoo wijde mate den invloed van het intellectueele leven heeft uitgebreid over het leven van het gemoed, die aldus ook de geloofsvoorstellingen bij eensgeloovigen heeft onderscheiden gemaakt naar al de gradaties, die van den analfabeet tot den geleerde leiden, — er is in zulke omstandigheden allicht voor de kerkelijke kunst

heil te wachten uit eene verdeeling van den arbeid door de samenwerking van theoloog en schilder. Twee paarden voor den wagen vormen echter nog geen span: hoeveel oprechte toeleg om innig elkander te begrijpen, hoe groote eigen-meening-offerende liefde is noodig om deze twee, om denker en schilder, tot een éénwillig wezen te snoeren!... Maar voor zoo grootsche opgaaf als de hunne schijnt toch ook niet licht een inspanning te groot. Mogen wij dan spoedig, hier en ginder, begaafde geesten in gelukkige samenwerking zien!

FESTINA LENTE

Indien het mij geoorloofd ware, zoo belangrijken regeeringscolleges van raad te dienen, dan zou ik onzen Nederlandschen kerkbesturen niet zonder aandrang willen voorstellen, onder de wandversieringen van hunne vergaderzalen aan een sierlijk bord met bovenstaand opschrift, of met het vaderlandsche: „haastige spoed gaat zelden goed," weinig minder dan een eereplaats te geven.
Inderdaad is het mij meermalen overkomen, in een samenspreking met oudere en wijzere vrienden over het wel en wee der kerkelijke kunst, wanneer een bizonder geval van zondiging tegen hare eischen te berde kwam, dat wij eenstemmig aan de moderne haast, zelfs bij het versieren eener kerk, de schuld van het beklagelijk geval moesten toeschrijven.

Ieder kent de gewone geschiedenis.
Het kerkgebouw is gelukkig voltooid, een voorloopig altaar opgesteld, de noodzakelijkheden kortom zijn er. Maar er is nog iets verlatens, iets onafs in den tempel: hier vraagt het oog een beeld, dáár zou men den wand of het gewelf wel beschilderd willen zien, en de allereenvoudigste schilderijtjes, die de staties van den Kruisweg aanduiden, passen allerminst, in waardigheid en afmeting, bij de statige architectuur.

En nu begint de edele wedloop van welgezinde parochianen, die, elk met zijn zelf gekozen geschenk, er weldra in slagen der kerk het aspect van goedkoope rijkversierdheid te geven, dat — aandoenlijk blijk van offervaardig geloof als het is — toch niet meer of minder dan de langdurige onmogelijkheid van een MOOI GEHEEL beteekent.
Wat had er, met dezelfde middelen, indien men den stroom van goedgeefschheid in de bedding van overleg hadde weten te leiden, beters tot stand kunnen komen! Bleef men hier ook aan die andere spreuk getrouw, dat vele kleintjes een groote maken, liet men met geduld de kleine sommen tot een groote wassen, dan zou er langzamerhand aan een goede meubeling en opluistering der kerk begonnen kunnen zijn.
Er wordt zoo vaak verwezen naar de middeleeuwen als het tijdvak, dat der kerkekunst een bijna onbereikbare volkomenheid ten voorbeeld stelt. Voorzeker niet te onrechte. Zou er dan gevaar in schuilen, ook in deze zaak de middeleeuwsche praktijk na te volgen?...
Ziehier een ware geschiedenis, spelende te Utrecht omstreeks het jaar 1460, waarvoor ik de gegevens ontleen aan de belangrijke reeks archiefstukken over „middeleeuwsche kerksieraden," door dr. G. BROM bijeengebracht[1]).

---

[1]) *Archief voor de Gesch. v. h. Aartsb. Utrecht.*, Dl. XXVI, blz. 238 v v.

Omstreeks het jaar 1460 dan, besloot het kerkbestuur van den Dom, ter eere Gods en van den heiligen martelaar SINTE PONTIAAN, voor diens relieken een waardigen schrijn te laten maken van verguld zilver, en meende aan meester TYMEN YSBRANT dit werk te kunnen opdragen.
Hij zou slechts mogen gebruiken — zoo luidde het contract — goed zilver van Utrechtsche keur, en de heeren kerkbestuurders zouden het hem dan ook zelf van zoo goede qualiteit leveren. Drie jaar werd hem voor den arbeid gegund, en mocht het gebeuren, dat men eens niet in staat was met de levering van het metaal de vordering van zijn werk bij te houden — dan moest hij het niet zooveel eenvoudiger maken of van minder fijn gehalte, neen, dan kon hij ander werk doen, tot de geldmiddelen weer nieuwen voorraad zilver veroorloofden aan te schaffen, en naar gelang van deze uitstellen kon hij de reliekkas later afleveren.
Maar het werk moest dan ook voortreffelijk zijn: zóó, dat de maker het voor eenige vakgenooten gerust kon verantwoorden, alles met de hand gedreven, zonder stempels, geen fouten erin, die met reden gewraakt konden worden, en behoorlijk overeenkomstig het goedgekeurde ontwerp . . .
Zou dit middeleeuwsche kerkbestuur minder ijver voor den eeredienst hebben bezeten, dan zijn hedendaagsche ambtgenooten?

Mij dunkt, er spreekt uit het geduld, door hen beoefend, om zich maar de aanwinst van een wezenlijk goed voorwerp te verzekeren, een stichtende eerbied voor de sierlijkheid van Gods huis.
Wie meer van zulke voorbeelden wil kennen, hij leze o.a. Mr. Muller's beschrijving van een „middeleeuwsche kerspelkerk" (in de fraaie Schetsen uit de Middeleeuwen) en lette op de jaren, waarin achtereenvolgens verschillende belangrijke onderdeelen der meubeling tot stand kwamen.

Over dezen toestand kwam ik gezetter te denken bij een bezoek aan de Amsterdamsche Sint-Nicolaaskerk, dat vooral den onlangs voltooiden Kruisweg van Jan Dunselman gold. Voor veertien dagen werd deze gewijd, en het was toen ongeveer tien jaar geleden, dat de eerste statie was aangebracht.
In de kranten is aan dit feit nauwelijks aandacht geschonken. En toch schijnt het mij — èn om de voorbeeldige opvatting van zijn taak door het kerkbestuur, waarvan het getuigt, èn om de bizondere verdiensten van het werk-zelf — belangrijker dan de plaatsing van zoovele fabriekmatige producten in onze kerken, die de dagbladpers in den regel niet nalaat met de meest pompeuse verklaringen bekend te maken.
Het valt buiten het bestek van dit opstel, een beschrijving te geven van deze staties. Maar ik wil erop gewezen hebben, hoe groot de afstand

is, die dit ernstig werk scheidt van wat wij zoo dikwijls als „kerkelijke kunst" te zien krijgen. Het gevoellooze, het alledaagsche, het gothiekerige van de kruiswegen uit onze FABRIEKEN ontbreekt hier uitteraard geheel. Hier ziet men, dat de schilder zelf heeft overwogen, vóór hij de passietooneelen aan anderen ging voordragen.

De eerste statie brengt al dadelijk een eigen opvatting tot uiting. Nederig en toch met onmiskenbare hoogheid, met neergeslagen oogen en zonder gebaar, vol pijnlijkst lijden, maar ongebogen, staat daar de CHRISTUS, eenzaam in een kring van wachters, voor den strakken Romeinschen landvoogd. In die humiliteit van den Verlosser is de oneindige zelfgewilde vernedering van den God, die mensch werd, ontroerend geschilderd.

Er zijn meer zulke mooie eigenheden in dit werk: de verheven smart der Madonna onder het Kruis, die — moeder, maar zaliggesproken Moeder des Heeren — solemneel Haar lijden draagt ..... de sublieme passie van MAGDALENA, die de in het goud van heur haren begraven voeten des Beminden met haar kussen bedekt.

Als geschilderten acht ik niet al deze staties even hoog. Er is een verschil in behandeling tusschen de oudste en de latere. Vooral de groepen van CHRISTUS voor PILATUS, de kruisdood, de Afneming en de Graflegging vind ik bizonder goed van

samenstel; de voorstellingen zijn hier eenigszins schematisch teruggebracht tot wel-overwogen composities van zoo weinig mogelijk figuren, die een heldere welsprekendheid bezitten.
In de latere tafereelen — waarbij het trouwens moeilijker is de figuren te beperken — schijnt mij minder klaarheid bereikt. De achtergronden vond ik ook niet zoo stil, en daar zijn er zelfs met perspectivische verschieten, zooals ik ze voor wandschildering stellig verkeerd geloof.
Er zouden wel meer bedenkingen te maken zijn. Of sommige der Romeinen niet wat minder gespierd, enkele der Joodsche vrouwen minder Breêstraatsch hadden gekund?...
In het algemeen werd misschien te veel aan het schilderachtige détail geofferd, het bizondere herdacht, waar men, om de monumentaliteit van het werk, grooter eenvoud, meer generaliseerende samenvatting zou wenschen.
Maar resumeerend blijft dit toch het oordeel: men kan dit werk mooi of leelijk vinden, veel of weinig erop aan te merken hebben — het is eerlijk en ernstig, het is goed gedacht en goed gedaan, en er zijn maar weinig kerken in Nederland, die een even goeden Kruisweg bezitten.

Zoo kom ik weer terug tot mijn punt van uitgang.
Want hadden pastoor en kerkbestuur van de St.-Nicolaaskerk met den gewonen bekwamen spoed

de staties hunner kerk gereed willen zien, dan hadden natuurlijk de middelen, die thans voor enkele tafereelen konden worden besteed, den ganschen kruisweg moeten bekostigen, en dan moest weêr bij een „inrichting voor kerkelijke kunst" besteld, wat thans aan een zelfstandig kunstenaar kon worden opgedragen.
Dit goede voorbeeld — dat trouwens gelukkig niet zoo heel alleen staat — vond reeds navolging in Amsterdam bij het kerkbestuur van de Mozes- en Aäronparochie, dat aan de beeldhouwers VAN DEN BOSSCHE en CREVELS een Kruisweg te maken gaf. Ook daar wenscht men dus „langzaam maar zeker" te gaan....
Mocht men spoedig meer algemeen blijken in te zien, dat snelheid en schoonheid bij de versiering onzer kerken in den regel elkanders opposieten zijn!

UITGAVEN VAN DEN BOEKHANDEL C. L. VAN LANGENHUYSEN AMSTERDAM

Aengenent, Prof. J. D. J., Handboek voor de Geschiedenis der Wijsbegeerte. *f* 1.75

„De uiteenzetting der philosophische stelsels is even helder als beknopt en maakt ook den oningewijde den inhoud en het verband der verschillende stelsels duidelijk."
(*Het Centrum*, 19 April 1908.)

Alberdingk Thijm, Jos. A., Werken. Verzameld en gerangschikt door J. F. M. Sterck. Compleet in ongeveer 20dln. ingenaaid à *f* 2.90, in linnen *f* 3.50, in half buffelleer *f* 4.50, in half kalfsperkament, *f* 5.—

Alberdingk Thijm, Jos. A., Karolingsche verhalen. (Carel en Elegast. De vier Heemskinderen. Willem van Oranje. Floris en Blancefloer.) In nieuwer vorm overgebracht. 3de uitgave. *f* 0.90 geb. *f* 1.25

„Een woord van warme aanbeveling geven wij dezen herdruk op zijn weg mede." (*Vaderland*, 20 Juni 1907.)

Augustinus' Belijdenissen in XII boeken. Uit het Latijn vertaald door Mr. FRANS ERENS. 1903. 360 blz. *f* 3.60 geb. *f* 4.25

„Thans ligt Augustinus in zijn verheven taal, die een epos der ziel vormt, binnen ons bereik en zijn wij in de gelegenheid, de tweevoudige belijdenissen, die van schuld en die van geloof, in haar aantrekkelijke grootheid te genieten." R. B.

Beysens, Prof. J. Th., Ontologie of algemeene Metaphysica. *f* 2.75

„Kennismaking met dit boek doet ons zeggen, dat niemand, die wijsgeerige vraagstukken onder de oogen wil zien, het onbevredigd uit de handen zal leggen. Het getuigt van ongewone studie, van diep en ernstig nadenken. En al scheidt ons veel van den auteur, niet weinig is er ook in zijn boek dat ons uit het hart gesproken is. We vestigen er met nadruk de aandacht op."

(*De Standaard*, 7 Dec. 1903.)

Beysens, Prof. J. Th., Algemeene Zielkunde.

I Inleiding. Kennis in het algemeen. Het zinnelijk kenleven. 1904. Met 2 afbeeldingen. *f* 2.25

II Verstand. Gemoedsleven of streving. Wilsvrijheid. Willekeurige beweging. 1905. *f* 2.75

III Zieleleer. De Mensch. Onsterfelijkheid. Het Dier. 1906. *f* 2.75

„Met nieuwe bewondering hebben wij van dit werk kennis genomen. De uitgebreide literatuurkennis, de rangschikking van de stof, de manier, waarop alle andere stelsels dan dat van den schrijver onder het ontleedmes worden genomen, het dwingt alles eerbied af."

(*De Nieuwe Courant*, 2 Febr. 1907.)

Beysens, Prof. J. Th., Theodicee of natuurlijke Godsleer. Deel I. Gods bestaan. — Theorieën. — Gods bewijzen. *f* 3.—

„Dit is weer een werk van beteekenis, zooals we het van den Warmondschen Professor gewoon zijn, een boek dat meetelt en mee zal blijven tellen."

(*De Standaard*, 20 Aug. 1907.)

Bloemekens van St. Franciscus. Uit het Italiaansch vertaald door ANNY LIEFTINCK. 1907.

ing. *f* 1.50 geb. *f* 1.90

„De vertaalster is het oorspronkelijke zoo dicht mogelijk genaderd; het is wèl de geest en de stijl der eenvoudig reine en immer vrome legenden. Moge dit heerlijk boekske vele lezers vinden." C.

Dante Alighieri. De goddelijke komedie. Hel — Vagevuur — Hemel. Vertaald uit het Italiaansch; op maat en rijm, met volledige verklaringen en een levensbeschrijving van den dichter door J. K. RENSBURG. Platen van GUSTAVE DORÉ. Kerkelijk goedgekeurd. 1906. 3 deelen. ing. *f* 3.— geb. *f* 3.60

„Dit werk schijnt, voor zoover wij uit dit eerste gedeelte kunnen afleiden, bizonder geslaagd en aan de eischen te voldoen, die hier moeten gesteld". . . . .

„Het vers van DANTE heeft den vlotten loop, maar ook de naïveteit en ik reken het geen geringe lof aan den vertaler, dat deze twee eigenschappen in zijn werk zijn weer te vinden."

„Wanneer ik nu nog de groote zorgvuldigheid vermeld, waarmee de vertaler zijn aanteekeningen heeft uitgewerkt, de bestaande tekstverklaringen gevend, vergelijkend en overwegend, vaak zijn eigen inzicht tegenover dat van andere kommentatoren handhavend en de wijze van uitgeven aangenaam noem, dan heb ik mij gekweten van mijn taak om de DANTE-vertaling van den Heer RENSBURG in de Nederlandsche Letterkunde welkom te heeten."
(DR. J. D. BIERENS DE HAAN in *XXe Eeuw* van Juni 1907.)

Endepols, Dr. H. J. E., Het Decoratief en de Opvoering van het Middelnederlandsche Drama. 1903.
f 1.50 geb. *f* 2.25

„Door de uitkomsten van zijn nauwgezet onderzoek heeft hij allen aan zich verplicht, die in de geschiedenis van ons tooneel belang stellen. (*Nederl. Spect.* 1903.)

Gezelle, Guido, Ring van het kerkelijk jaar.
f 2.50 geb. *f* 2.90

Gils, Dr. P. J. M. van, Een lente in Italië en Hellas. 1906. *Met 9 platen.* *f* 1.25 Geb. in fraai linn. band *f* 1.60

Levendig en duidelijk geeft de schrijver ons zijn indrukken van natuur en kunst, van kerken en monumenten, van antieke beelden en renaissance-schilderijen, van land en volk, van alles wat hij ziet en hoort."
(Prof. P. J. B(LOK) in *Onze Eeuw).*

Groot, Mag. J. V. de, Wedergeboorte. Drie voordrachten. 1906. 2de herziene druk. *f* 0.60

„Mochten velen dit boekje onder de oogen nemen, niet Roomschen alléén! Want niet alleen kennis van eigen, maar ook van anderen zielezijn vormt den mensch en uit deze bladzijden spreekt het bewuste zijn van een man die veel goeds gedacht heeft en naar veel beters streeft. En daarvan kan ieder leeren in wien zelf hooger begeeren woont." *(De Telegraaf,* 20 Mei 1906.)

Groot, Mag. J. V. de, Levenswijding. 3de vermeerderde druk. *f* 0.60

„Achtereenvolgens ontwikkelt de gewijde schrijver in edele, gekuischte, hooggestemde taal den aard, den strijd en de ontwikkeling van het menschelijk leven." DE G.

Groot, Mag. J. V. de, Het leven van den H. Thomas van Aquino. (v. Rossum, Utrecht) *f* 2.75 Geb. *f* 3.50

Handlexikon (Kirchliches). Ein Nachschlagebuch über das Gesambtgebiet der Theologie und ihrer Hilfswisschenschaften. Herausgegeben von Dr. BUCHBERGER. p. afl. *f* 0.65 cplt. 2 dln. circa *f* 26.—

„Dr. BUCHBERGER en al zijne medewerkers zijn zóó Roomsch, dat zij met de waarheidsliefde der Historische trouw in 't hart niets verzwijgen en niets valsch voorstellen."
„Niemand behoeft voortaan mis te tasten als hij omtrent

kerkelijke zaken, vooral van Roomschen bloede, naar inlichtingen uitziet."

(A. W. STELLWAGEN in *De Nederl. Spectator*, 19 Mei 1907.)

Junius, Jan H., Heraldiek. Wapenschild — Schildbedekking — Versiering (Kronen, Mijters, Emblemen, Spreuken, Vlaggen) Blasoneeren — Breuken — Zegels — Ridderorden.

Tweede uitgave. Met 521 afb. Ing. *f* 3.— Geb. *f* 3.60

„Het onderscheidt zich van vele andere werken op dit gebied, doordat het voor den leek een gemakkelijke en heldere inleiding vormt tot de kennis van de elementaire grondslagen der heraldiek."

(*Het Vaderland*, 8 Juli 1907.)

Mertens, A. De Hierarchie in de eerste eeuw des christendoms. *f* 3.— geb. *f* 3.60

„Een werk, dat, naar wij vurig wenschen, zeker door geen enkele geestelijke maar ook door geen enkele ontwikkelden leek zal worden voorbij gezien."

(*De Tijd* 2 October 1908.)

Moes, E. en Dr. C. P. **Burger** Jr., De Amsterdamsche Boekdrukkers in de zestiende eeuw. Afl. 1—9 verschenen. per afl. *f* 1.75

„Hij heeft afdoende getoond, dat de uitwendige bibliografische beschrijving der 16de eeuwsche Amsterdamsche geschriften in beste wetenschappelijke handen is, oprecht gezegd, oprecht gemeend."

(MR. J. W. ENSCHEDÉ in *het Museum*, No. 8, 1896.)

Plath, Dr. Konrad, Het Valkhof te Nijmegen en de nieuwste opgravingen. *Met afbeeldingen.* *f* 0.90

Het bevat verschillende lichtdrukken naar afbeeldingen van het Valkhof, enz., waaronder een nog onuitgegeven teekening door WATERLOO (in het midden der 17de eeuw),

die den Burcht, van het noordoosten te zien geeft, een zijde van het gebouw, die in den loop der eeuwen juist zeer vele veranderingen ondergaan heeft.

Schaepman, Mgr. Dr. H. J. A. M., Verzamelde dichtwerken. 5de verm. uitgave. Met een portret.

f 0.90 In linnen band *f* 1.25

„Ja — dit boek is waarachtig het boek van Schaepman's heerlijke jeugd, opvlammende als pas ontstoken vuur!"...
„Nieuwe tijden, nieuwe menschen, nieuwe dichters — maar ondanks het nieuwe, dat komt en gaat, blijven deze Dichtwerken van Dr. SCHAEPMAN het gedenkboek van het dichterlijk leven der Katholieken in het midden der 19de eeuw." A. M. J. I. BINNEWIERTZ.

Thomas à Kempis, De Navolging Christi. In 4 boeken. Uit het Latijn met Inleiding van FRANS ERENS. Met geheel nieuwe letter gedrukt. Initialen en bandteekening van C. A. LION CACHET. Roy. 8°. Ca. 380 bladzijden. *f* 3.25 In fraaien band *f* 4.50

De vertaler heeft getracht er een Hollandsch werk van te maken van den eersten rang, dat de Imitatie getrouw wedergeeft. De tekst is vergeleken met het standaardwerk van POHL, den nieuwsten bewerker van THOMAS.

ELECTRISCHE DRUKKERIJ H. J. KOERSEN AMSTERDAM

NETHERLAND MINISTRY OF
EDUCATION, ARTS & SCIENCES
TEACHING DEPARTMENT,
ARLINGTON HOUSE, ARLINGTON STREET,
LONDON, S.W.1.